© 2016 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

ISBN 978-88-06-16099-9

Cultura visuale

Immagini sguardi media dispositivi

Andrea Pinotti e Antonio Somaini

Piccola Biblioteca Einaudi.
Arte. Architettura. Teatro. Cinema. Musica

Indice

p. XIII *Introduzione*

Cultura visuale

3 I. Un campo di studi transdisciplinare
4 1. Le origini del concetto di «cultura visuale»
17 2 *Visual culture studies* e *Bildwissenschaft*: *pictorial* e *iconic turn*
37 3. Presupposti, oggetti e strumenti degli studi sulla cultura visuale
45 4. Delimitazioni di campo

II. Genealogie
67 1. La tradizione della storia dell'arte
88 2 Le teorie della fotografia e del cinema degli anni Venti e Trenta

107 III. Occhi, sguardi, spettatori
108 1. Sguardo, occhio, visione
112 2. Lo sguardo nelle immagini
117 3. Lo sguardo delle immagini
122 4. Lo sguardo e l'alterità
129 5. Regimi scopici
133 6. Spettatori e osservatori

IV. Supporti, media, dispositivi
137 1. Materie e supporti
142 2. Schermi: genealogie, tipologie, sperimentazioni
146 3. Analogico e digitale
153 4. *Medium specificity* e *post-medium condition*
158 5. Multimedialità, intermedialità, transmedialità, rimediazione, rilocazione
164 6. Il medium come *milieu*, *environment*, *Umwelt*, atmosfera
172 7. Apparati e dispositivi
183 8. Archeologia e antropologia dei media, tecno-estetica

193 V. Alta e bassa definizione
194 1. Media caldi e freddi
197 2. Tessere di mosaico, punti di inchiostro, pixel
199 3. La diva e il retino fotografico

p. 203 4. *Art Mécanique*, *Ben-Day dots*, *halftone*
207 5. Il *Raster* come *Kulturtechnik*
211 6. Ingrandimento, compressione, *data moshing*

VI. Gli usi sociali delle immagini

221 1. Le immagini come atti
224 2. Operare con le immagini
231 3. *Homo Pictor*
234 4. La morte e il sacro
243 5. Le immagini e la storia
256 6. Il corpo in immagine

267 *Bibliografia*
279 *Indice dei nomi*

Elenco delle illustrazioni nel testo

1. Gesti ed espressioni del volto, da D. RUDENSKI, *Gestologie. Abhandlungen über die Physiologie und Psychologie des Ausdrucks*, Hoboken, Berlin 1927, p. 19.
2. László Moholy-Nagy, *Fotogramm*, Dessau, 1925-28.
Essen, Folkwang Museum. © László Moholy-Nagy, SIAE 2017.
3. Xilografia da Santo Brasca, *Itinerario alla santissima città di Gerusalemme*, Leonhard Pachel, Milano 1481, p. 58*v*.
4a-b. Due immagini registrate dalla videocamera installata sulla punta di un missile AGM 130: prima e dopo l'esplosione.
5. Rudolf Franz Lehnert ed Ernst Heinrich Landrock, *Ritratto di giovane donna tunisina*, 1920 circa.
(Foto © Lehnert & Landrock / Archivi Alinari, Firenze).
6. *Camera oscura*, incisione da Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Joannem Janssonium, Amsterdam 1671.
7. Guy Debord, immagine dal film *La Société du spectacle*, 1973.
Per gentile concessione degli eredi.
8. Figura ambigua *Anatra-coniglio*, dalla rivista «Fliegende Blätter», 2465 (23 ottobre 1892), p. 17.
9. *Skioptikon* per la doppia proiezione di immagini.
Da S. TH. STEIN, *Das Licht im Dienste wissenschaftlicher Forschung. Handbuch der Anwendung des Lichtes und der Photographie in der Natur- und Heilkunde, in den graphischen Künsten und dem Baufache, im Kriegswesen und bei der Gerichtspfleg*, Otto Spamer, Leipzig 1877, p. 455.
10. Il confronto fra due riproduzioni fotografiche del *David* di Andrea del Verrocchio, in H. WÖLFFLIN, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 7 (1896), p. 226.
11. Aby Warburg, tavola n. 77 dell'*Atlante Mnemosyne*.
© The Warburg Institute, London.
12. Una doppia pagina tratta dal *Musée Imaginaire* di André Malraux, Gallimard, Paris 1947, pp. 114-15.
© Éditions Gallimard.
13. Fibbie in bronzo smaltato provenienti dal Sudtirolo, in A. RIEGL, *Die Spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1901, tav. VIII.
14. Schema prospettico dell'*Ultima Cena* di Dirk Bouts, 1464-1467 (Lovanio, Peterskirche), da E. PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Teubner, Leipzig-Berlin 1927, p. 283.

15. Un'illustrazione raffigurante il *Kaiserpanorama* brevettato da August Fuhrmann intorno al 1890.

16. Il corpo di Charlie Chaplin «montato» in un'elica di aeroplano in due illustrazioni di Varvara Fëdorovna Stepanova per la rivista russa «Kinofot», 3 (1922), p. 6.
© Varvara Fedorovna Stepanova, SIAE 2017.

17. Fotogramma tratto dal film *Videodrome* di David Cronenberg, 1983.
(Foto © Alamy Stock Photo / Olycom).

18 a-b. Due varianti del poster *I Want You*:
a *Britons: Lord Kitchener Wants You. Join Your Country's Army! God Save the King*, fotolitografia a colori del poster di reclutamento delle truppe britanniche durante la Prima guerra mondiale realizzato da Alfred Leete, con il ritratto del ministro della Guerra Lord Horatio Herbert Kitchener, 1914.
Da «London Opinion», settembre 1914.
b *I Want You for U.S. Army*, poster dello Zio Sam realizzato da James Montgomery Flagg per il reclutamento delle truppe statunitensi durante la Prima guerra mondiale, 1917 circa.
Washinghton, Library of Congress. Prints and Photographs Division.

19. Spettacolo di *fantasmagorie*, da *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris 1831-33.

20. La riproduzione fotografica della Sindone nel saggio di André Bazin, *Ontologie de l'image photographique* (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958, vol. I, pp. 16-17.

21a. Dimostrazione del funzionamento del dispositivo di «photographie métrique» – elaborato da Alphonse Bertillon per documentare la posizione esatta del cadavere nel luogo dell'omicidio – in una fotografia di Rodolphe A. Reiss.

21b. *Assassinat de monsieur Canon, boulevard de Clichy, 9 décembre 1914*, fotografia realizzata attraverso il dispositivo di «photographie métrique» elaborato da Alphonse Bertillon.
Parigi, Archives de la Préfecture de police de Paris, service de l'identité judiciaire.

22. Berenice Abbott, *Interference pattern*, 1958-61.
(Foto © Berenice Abbott / Getty Images).

23. Bruno Taut, *Glashaus*: padiglione realizzato per l'esposizione del Werkbund a Colonia nel 1914.

24. L'occhio come *camera obscura* in una delle incisioni pubblicate da Descartes nel trattato *La Dioptrique*, l'Imprimerie de Ian Maire, Leyde 1637.

25. Tavola rappresentante pianta, sezione e prospetto del *Panopticon* descritto da Jeremy Bentham nel suo *General Idea of a Penitentiary Panopticon*, T. Payne, London 1791.

26. Roy Lichtenstein, *Magnifying Glass*, olio su tela, 1963.
Lichtenstein, Kunstmuseum. © Estate of Roy Lichtenstein, SIAE 2017.

27. Incisione pubblicata nel trattato di Jacopo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, Stamparia camerale, Roma 1611.

28. Schermata dal sito www.filmlooks.com con diverse tipologie di «film looks» prodotti in digitale.

29. Jonathan Millard Brainerd, fotografia di una donna deceduta, non identificata, su una poltrona, 1880-1900 circa.

30. Immagine dal video dell'Isis che registra le distruzioni di artefatti al museo di Mosul in Iraq, 26 febbraio 2015.

31a. La soldatessa Lynddie England ad Abu Ghraib nel 2003, *video-still*.
(Foto © Stringer / AFP / Getty Images).

31b. Dennis A. Jose, *Iraq Abu Ghraib Flag #4*, olio su tela, 2009.
Collezione privata. Per gentile concessione dell'artista. © Dennis A. Jose.

32 a-b. Roger Fenton, *Valley of the Shadow of Death*, stampa ai sali d'argento, Crimea, 23 aprile 1855.
a: Parigi, Musée d'Orsay. (Foto © Hervé Lewandowski / RMN-Réunion des Musées Nationaux / distr. Alinari).
b: Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

33. Quattro immagini con Stalin che mostrano la progressiva eliminazione di Nikolai K. Antipov, Nikolaj M. Švernik e Sergej M. Kirov.
(Foto © David King Collection, Londra).

34. Un largo squarcio nel tetto di un negozio a Miranshah, in Pakistan, dopo un attacco avvenuto il 30 marzo 2012, e un'immagine satellitare che inquadra lo stesso tetto meno di un giorno dopo l'attacco.
Da E. Weizman, *Violence at the Threshold of Detectability*, in «e-flux journal», 64, 04/2015. (http://www.e-flux.com/journal/violence-at-the-threshold-of-detectability/). Courtesy Eyal Weizman.

Elenco delle tavole fuori testo

I. Immagine di *hand stencils* dalla grotta di Sumpang Bita, nell'isola indonesiana di Sulawesi.
(Foto © Fadil Aziz / Alcibbum Photograph / Corbis).

II. Claudio Parmiggiani, *Cripta*, pittura acrilica su muro, 1994.
Ginevra, Musée d'Art Moderne et Contemporain (Mamco). Courtesy dell'artista e del Museo.
(Foto © Ilmari Kalkkinen - Mamco, Ginevra).

III. Rappresentazione di *brain imaging* (risonanza magnetica) di un cervello sano di un uomo di cinquantacinque anni.
(Foto © Science Photo Library / Contrasto).

IV a-b. Confronto tra un'ecografia in 2D e un'ecografia in 3D di un feto.
a: (Foto © BSIP / UIG via Getty Images).
b: (Foto © Bernard Benoit / GE Healthcare / Science Photo Library / Contrasto).

V a-f. Peter Delpeut, *Diva dolorosa*, 1999.
© Eye Film Institute, Amsterdam.

VI a-d. Matthias Müller, *Home Stories*, 1991.
© Matthias Müller & Light Cone.

VII a-f. Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995.
© Harun Farocki GbR.

VIII a-d. Harun Farocki, *Serious Games*, 2009-10.
© Harun Farocki GbR.

IX. Edward Kienholz, *The Portable War Memorial*, ambiente *mixed media* e oggetti, registrazione audio e distributore di Coca-Cola, 1968.
Colonia, Museum Ludwig. © Kienholz. Courtesy of L.A. Louver, Venice, California.

X a. Joe Rosenthal, *Bandiera sul Monte Suribachi a Iwo Jima*, foto colorata successivamente, 1945.
(Foto © Ullstein Bild / Ullstein Bild via Getty Images).

X b. Thomas E. Franklin, *Raising the Flag at Ground Zero*, in «The Record», 12 settembre 2001.
(Foto © Thomas E. Franklin / 2001 The Record - Bergen Co. NJ / Getty Images).

XI a-f. Bill Morrison, *Decasia*, 2003.
© Bill Morrison.

XII. Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, acrilico e serigrafia su tela, 1964.
Parigi, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. © Alain Jacquet, SIAE 2017. (Foto © Jacques Faujour / RMN-Réunion des Musées Nationaux / distr. Alinari).

XIII. Sigmar Polke, *Senza titolo*, pittura a emulsione su tela, 1965.
Aachen, Kornelimünster. © The Estate of Sigmar Polke, Colonia, SIAE 2017. (Foto Akg Images / Mondadori Portfolio).

XIV a-c. Tre immagini tratte dal documentario *Apocalypse. La Première guerre mondiale* realizzato da Isabelle Clarke e Daniel Costelle.
© CC&C Clarke Costelle & Cie – Idéacom international – ECPAD 2014.

XV. Thomas Ruff, *jpeg nyo2*, dalla serie *jpegs*, stampa cromogenica, 2004-2009.
New York, The Metropolitan Museum. © Thomas Ruff , SIAE 2017. (© 2016. Foto © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource /Scala, Firenze).

XVI. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n°3*, stampe, fogli di plastica, scotch, 2015.
Courtesy dell'artista e della Galerie Chantal Crousel, Parigi. (Foto © Florian Kleinefenn).

XVII a-d. Jacques Perconte, quattro immagini dal film *Ettrick. Scottish Borders*, 2015.
© Jacques Perconte.

Introduzione

Le quattro immagini pubblicate sulla copertina di questo volume provengono dalla serie *Nacht* (*Notte*; 1992-96) del fotografo tedesco Thomas Ruff, le cui opere vengono regolarmente presentate in spazi espositivi dedicati all'arte contemporanea. Realizzate mediante una fotocamera dotata di una tecnologia per la visione notturna simile a quelle che furono usate durante la Prima guerra del Golfo (1990-91) a fini militari e televisivi, le quattro fotografie mostrano una serie di spazi urbani e suburbani situati nei pressi di Düsseldorf. La bassa definizione, l'aspetto monocromo e verdastro, cosí come le zone sovraesposte e gli aloni sfuocati che circondano i punti in cui sono presenti delle fonti di luce artificiale (fari, lampioni), sono un tipico prodotto dei dispositivi per la visione notturna, con la loro tecnologia capace di amplificare elettronicamente la luce già presente nell'ambiente. I margini circolari, il campo lungo e, nel caso dell'immagine in basso a destra, la visione dall'alto verso il basso richiamano esplicitamente l'aspetto delle immagini prodotte dalle videocamere di sorveglianza.

Ricorso a una tecnologia ottica capace di estendere e riorganizzare il campo del visibile, facendovi rientrare ciò che prima era invisibile; rinvio esplicito a due tipologie di immagini – quelle militari e quelle di sorveglianza – prodotte secondo una logica in cui la visibilità e la capacità di vedere assumono una valenza al tempo stesso strategica e disciplinare; esposizione del nesso visione/potere che caratterizza tali immagini in un contesto, quello dell'arte contemporanea, in cui tale nesso viene sottoposto a uno sguardo critico e valutativo profondamente diverso da quello di uno sguardo funzionale e operativo: con tutte le loro caratteristiche peculiari, le immagini della serie *Nacht* ci consentono di introdurre molte delle tematiche che verranno discusse in questo volume dedicato al concetto di «cultura visuale».

Come vedremo nei diversi capitoli del libro, studiare le immagini e la visione assumendo come punto di riferimento questo

concetto significa prendere in esame tutti gli aspetti formali, materiali, tecnologici e sociali che contribuiscono a *situare* determinate immagini e determinati atti di visione in un contesto culturale ben preciso. Considerate come parte di una «cultura visuale» – un ambito la cui collocazione spaziotemporale deve essere di volta in volta definita, in quanto il termine «cultura visuale» non indica solo la cultura visuale *contemporanea* –, le immagini e la visione non sono entità astratte e sovrastoriche. Al contrario, sono sempre qualcosa di concreto e storicamente condizionato. Sono immagini materiali e sguardi incarnati che circolano in un contesto le cui coordinate sono definite da tutta una serie di fattori al tempo stesso tecnologici e mediali, sociali e politici. Ed è proprio alla mappatura critica di tali coordinate che è dedicato questo libro: un libro che si propone al tempo stesso come storiografia e cartografia degli studi sulla cultura visuale, e come messa in evidenza di una costellazione di questioni che consideriamo particolarmente importanti.

Il primo capitolo (*Un campo di studi transdisciplinare*) inizia con un'analisi delle origini del concetto di «cultura visuale» negli scritti degli anni Venti di figure come il critico e teorico Béla Balázs, l'artista e docente del Bauhaus László Moholy-Nagy e il regista Jean Epstein (§ 1). Interrogandosi sull'impatto che la fotografia e il cinema stavano esercitando sulla cultura loro contemporanea, i tre autori in questione fanno ricorso all'idea di «cultura visuale» per sottolineare il modo in cui tali media ottici andavano profondamente trasformando il campo del visibile, ridefinendo i rapporti tra parola e immagine, lettura e sguardo. Il capitolo prosegue ricostruendo le origini di due vasti campi di ricerca dedicati esplicitamente allo studio della dimensione culturale delle immagini e della visione: i *visual culture studies* angloamericani e la *Bildwissenschaft* tedesca, a cui si aggiunge l'ampia riflessione sulle immagini e sulla visione elaborata in area francese (§ 2). Di questi diversi campi vengono presentate le articolazioni principali, le analogie e le differenze, cosí come l'idea secondo la quale gli ultimi vent'anni sarebbero stati segnati da una «svolta iconica» – un *iconic* o *pictorial turn*, a seconda delle diverse formulazioni – caratterizzata da una nuova centralità delle immagini, della visione e del visibile in un ampio arco di discipline umanistiche e scientifiche. La prima parte del capitolo si conclude (§ 3) sottolineando una tesi che attraversa interamente questo volume: la tesi secondo la quale

studiare la «cultura visuale» di un determinato contesto significa porre l'accento sulla dimensione *culturale* – e quindi costruita, artefatta, tecnicamente determinata, socialmente, ideologicamente e affettivamente situata, storicamente variabile – delle immagini e della visione, adottando un punto di vista che differisce, pur senza sottovalutarne l'importanza, da quelle prospettive di ricerca che studiano immagini e visione in termini preculturali e sovrastorici.

Ed è proprio allo scopo di meglio comprendere la cifra caratteristica dell'approccio che contraddistingue gli studi di cultura visuale presentati in questo volume che abbiamo ritenuto utile e opportuno offrire, a conclusione del primo capitolo (§ 4), una panoramica sintetica di quegli ambiti disciplinari che affrontano la questione e lo statuto dell'immagine in sé e per sé, a prescindere dalla (o almeno senza particolarmente tematizzare la) natura sempre *situata* del fare e del fruire immagini.

In tale comparazione per via negativa accenneremo, seppur brevemente, a indirizzi teorici come la fenomenologia della coscienza d'immagine, inaugurata da Husserl e variamente sviluppata dai suoi allievi diretti e indiretti in Germania, Francia e Italia; l'orientamento ontologico ed ermeneutico assunto da certa filosofia della pittura; la riflessione francese intorno alla nozione di *figural*; la psicologia della percezione di immagini di ispirazione gestaltica; la semiotica visiva impegnata nell'analisi del linguaggio figurativo e plastico; le teorie della *depiction* avanzate nel contesto della filosofia analitica anglosassone; i recenti orizzonti dischiusi dalle scienze cognitive e dalle neuroscienze.

Sarebbe tuttavia errato irrigidire eccessivamente le distinzioni disciplinari qui operate: la natura costitutivamente transdisciplinare degli studi di cultura visuale, infatti, fa sí che i metodi sviluppati da questi indirizzi e i risultati da essi conseguiti vengano spesso e volentieri cooptati e riassorbiti all'interno di una cornice teorica e applicativa piú ampia e aperta alla dimensione culturale della visualità.

Dopo aver presentato i tratti caratteristici degli studi contemporanei sulla cultura visuale, e averli distinti dalle teorie «non culturologiche» dell'immagine, nel secondo capitolo (*Genealogie*) cerchiamo di ricostruire una doppia genealogia e una doppia eredità, relative da un lato alla storiografia artistica di fine Otto e inizio Novecento (§ 1), dall'altro alle teorie della fotografia e del cinema degli anni Venti e Trenta del secolo scorso (§ 2).

Nella cultura occidentale la storia dell'arte è stata tradizionalmente considerata la disciplina *par excellence* per lo studio e l'interpretazione delle immagini, della loro produzione e della loro fruizione. Rispondendo all'aspirazione, già ottocentesca, a dotarsi di uno statuto scientifico (a divenire cioè *Kunstwissenschaft*, «scienza dell'arte»), nel corso del Novecento la metodologia della storiografia artistica si è fondamentalmente polarizzata fra il «come si raffigura» (il formalismo nelle sue varie declinazioni) e il «che cosa si raffigura» (l'iconologia): due indirizzi contrapposti (spesso troppo semplicisticamente), che tuttavia condividono la scontata assunzione della separazione fra immagini non artistiche e immagini artistiche, e la conseguente concentrazione esclusiva delle ricerche su quest'ultima classe di oggetti. Accogliendo gli stimoli provenienti a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta dalla storia sociale dell'arte e dalla cosiddetta «New Art History», gli studi di cultura visuale si sono per contro impegnati a un decisivo allargamento del campo di indagine, finendo per abbracciare la storia delle immagini *tout court* (nella quale le immagini artistiche risultano essere solo un capitolo, per quanto importante) nelle molteplici pratiche ed esperienze correlate alle piú varie esperienze di visualità.

Si mostrerà tuttavia che sarebbe profondamente sbagliato opporre – come non di rado è stato fatto – la storia dell'arte tradizionale agli studi sulla cultura visuale: le raffinate metodologie ermeneutiche elaborate dalla prima per la comprensione delle immagini artistiche sono state infatti messe a frutto e rifinalizzate dai secondi per i loro scopi. I lavori pionieristici di capiscuola come Gottfried Semper, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg ed Erwin Panofsky hanno contribuito in maniera decisiva a preparare il terreno per l'indagine su questioni divenute poi cruciali per gli studi di cultura visuale: gli stili artistici nel loro rapporto con gli stili di vita; le opere d'arte considerate nel piú ampio contesto degli artefatti umani; lo sfondo anonimo della visualità; l'insufficienza di una narrativa storica rigidamente cronologica; le trasformazioni prodotte dalle nuove tecnologie di riproduzione tecnica delle immagini; la possibile connessione fra storia degli stili e storia della percezione.

Un riferimento altrettanto importante per gli studi sulla cultura visuale è costituito dalle teorie della fotografia e del cinema degli anni Venti e Trenta. È in questo ambito che artisti e teorici come i già citati Béla Balázs e László Moholy-Nagy, ma anche Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, studiano l'impatto culturale dei

media ottici (e acustici, come il grammofono, il telefono e la radio), cosí come il nesso tra storia dei media e storia della percezione: tra storia degli apparecchi tecnici e storia delle forme dell'esperienza sensibile, quell'esperienza che, come scrive Benjamin nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, si svolge all'interno del «*medium* della percezione». Su questo tema, le teorie dei media degli anni Venti e Trenta riprendono ed estendono le idee di storici dell'arte come Riegl e Wölfflin, spostando il centro dell'attenzione dal nesso tra storia degli stili storico-artistici e storia della visione a quello tra storia della tecnologia e storia dell'esperienza sensibile e corporea.

È nel corso degli stessi anni Venti e Trenta che la pratica del *montaggio* – affermatasi con i primi fotomontaggi dei dadaisti berlinesi (Georg Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch) e dei costruttivisti russi (Gustav Klutsis, El Lissitzky, Aleksandr Rodčenko) e teorizzata approfonditamente da registi come Sergej Ėjzenštejn, Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov – si impone al di là dei confini della fotografia, del cinema e delle arti visive per diventare un procedimento fondato sull'organizzazione di frammenti di provenienza diversa e dotato di un importante potenziale euristico ed epistemico che viene sperimentato nei campi diversi della critica della cultura (Benjamin, Bloch, Brecht, Kracauer), della storia (ancora Benjamin), cosí come della storia delle immagini (Warburg). È a quest'uso storiografico e culturologico del montaggio che fa riferimento, come vedremo, tutta una serie di artisti e registi (pensiamo a Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Alexander Kluge, o alla coppia Ricci Lucchi e Gianikian) che hanno trovato nel montaggio – e in particolare nel montaggio di immagini d'archivio, trattate come materiale *found footage* e ri-montate secondo criteri diversi – uno strumento attraverso cui produrre opere caratterizzate da un approccio propriamente *iconologico*: un tentativo di utilizzare il montaggio di immagini per elaborare un'analisi della storia, del senso, della funzione delle immagini stesse.

Nella prospettiva degli studi di cultura visuale, se non si dà mai l'oggetto «immagine» al singolare e in astratto, senza ulteriori specificazioni, ma sempre «immagini» al plurale, colte in un'esperienza storicamente e culturalmente situata e condizionata, altrettanto si può dire del polo soggettivo correlato a tali oggetti, cioè l'atto del «vedere»: per questo approccio disciplinare non è possibile tematizzare un vedere «naturale», concepito in senso puramente

psicofisiologico, a prescindere dal suo statuto strutturalmente storico e culturale. Non è possibile, in altri termini, separare il visivo dal visuale, da un atto di visione che si compie a partire da un determinato angolo visuale culturalmente condizionato, da un certo «sguardo» (*regard* per il pensiero francese, *gaze* per la tradizione dei *visual culture studies* angloamericani, *Blick* per la *Bildwissenschaft* di lingua tedesca). Uno sguardo *prospettico* che, proprio in virtú dell'assunzione di un punto di vista particolare, inquadra un campo visivo che non coincide con la totalità del visibile, ma viene ritagliato; uno sguardo che mette a fuoco alcune porzioni del visibile, per lasciarne altre in zone periferiche digradanti fino all'invisibilità; uno sguardo che ha un punto cieco e angoli morti.

È a questa costellazione problematica che sarà dedicato il terzo capitolo (*Occhi, sguardi, spettatori*). Si muoverà innanzitutto (§ 1) dalla tematizzazione dello sguardo operata dalla filosofia e dalla psicoanalisi a partire dagli anni Trenta del secolo scorso (con un conseguente disaccoppiamento di sguardo e visione e l'ammissione della possibilità di uno sguardo delle cose), per procedere quindi verso la questione dello sguardo che ci proviene direttamente dalle immagini, interpellandoci ora nella forma del potere, ora in quella del desiderio (§ 2). La capacità delle immagini di restituirci lo sguardo che rivolgiamo loro aprirà la discussione intorno al loro statuto non meramente oggettuale, bensí quasi-soggettivo (§ 3): una tematica che potremmo definire «neo-animistica», largamente dibattuta dagli studiosi di cultura visuale piú sensibili alle prospettive dell'antropologia culturale.

Prenderemo quindi in esame (§ 4) le articolazioni dello sguardo inteso come espressione di alterità e differenza, nelle molteplici accezioni di sguardo investito di implicazioni ideologiche, identitarie, *post-colonial*, sessuali: articolazioni per la cui comprensione gli studi di cultura visuale hanno proficuamente messo a frutto i risultati conseguiti dalle ricerche condotte nel campo dei *cultural studies* e dei *gender studies*.

Ma l'alterità dello sguardo si misura anche in senso diacronico: riprendendo e sviluppando la complessa questione della storicità della percezione, affiorata nel secondo capitolo in relazione tanto alla storia degli stili quanto alla storia dei media nella riflessione dei teorici precursori degli studi sulla cultura visuale, il terzo capitolo esplorerà (§ 5) le principali soluzioni a tale plesso problematico – «period eye», «scopic regimes», «régimes du regard» – come altrettante ripartizioni della cosiddetta «iconosfera».

Fra quei precursori, fin dagli anni Trenta Walter Benjamin aveva attirato l'attenzione sugli effetti prodotti sulla percezione visiva dall'evoluzione tecnologica dei dispositivi ottici (in primo luogo dalla fotografia e dal cinema): il capitolo si concluderà (§ 6) riflettendo sui piú recenti orizzonti interattivi e partecipativi di tali sviluppi che, declinando di volta in volta la relazione fra visione «naturale» e protesi tecniche, finiscono per determinare storicamente la stessa esperienza della spettatorialità.

La riflessione sul ruolo delle tecnologie e dei dispositivi occupa un ruolo centrale nel quarto capitolo (*Supporti, media, dispositivi*), dedicato all'esame di tutte quelle componenti che contribuiscono a *situare* concretamente un'immagine o un atto di visione all'interno di un determinato contesto storico e culturale. Il capitolo si apre (§ 1) con una riflessione sul ruolo delle *materie* e dei *supporti* e prosegue con un'analisi della genealogia, delle tipologie e delle principali sperimentazioni che riguardano un supporto la cui presenza è ormai ubiqua nella cultura visuale contemporanea: il supporto dello *schermo* (§ 2), con le sue diverse dimensioni, tecnologie e forme d'uso, fino ad arrivare ai display tattili contemporanei e alle situazioni di spettatorialità immersiva proprie della cosiddetta «realtà virtuale». Il percorso del capitolo prosegue con la questione della distinzione tra immagini «analogiche» e immagini «digitali» (§ 3), di cui vengono discusse diverse interpretazioni: quelle che vi vedono una cesura epocale (la fine della capacità delle immagini di radicarsi effettivamente nel reale e di potersi proporre come impronte, tracce, indici, capaci di documentare e testimoniare) e quelle che invece considerano il passaggio dall'analogico al digitale come una trasformazione tecnologica che non cambia sostanzialmente le ragioni per cui produciamo immagini e gli usi che ne facciamo.

I paragrafi successivi del capitolo sono dedicati all'analisi di una serie di tematiche che si collocano a cavallo tra gli studi sulla cultura visuale e la cosiddetta «teoria dei media»: i concetti di «medium specificity» e «post-medium condition» (§ 4); quelli di «multimedialità», «intermedialità», «transmedialità», «rimediazione» e «rilocazione» (§ 5); le teorie che hanno interpretato il «medium» non come strumento tecnico o mezzo di comunicazione di massa (i *mass media*), ma come ambiente sensibile, atmosfera, *milieu*, *environment*, *Umwelt* all'interno dei quali prende forma il rapporto tra immagini e visione (§ 6); le teorie degli apparati e

dei dispositivi, dalle analisi del ruolo ideologico ed epistemologico dei dispositivi formulate da Althusser e Foucault nel corso degli anni Settanta, alla teoria del dispositivo di Deleuze, fino alla recente *querelle des dispositifs* sviluppatasi in area francese (§ 7); infine, il contributo che gli studi sulla cultura visuale possono ricevere da campi di ricerca come i *media studies* anglofoni o la *Medientheorie* o *Medienwissenschaft* tedesca, a cui possiamo aggiungere la filosofia della tecnica di area francese, con un riferimento particolare all'idea di «techno-esthétique» avanzata dal filosofo Gilbert Simondon (§ 8).

Prolungando l'analisi della dimensione tecnico-mediale delle immagini articolata nel quarto capitolo, il quinto (*Alta e bassa definizione*) approfondisce un tema di particolare importanza: quello delle implicazioni tecnologiche, estetiche, epistemologiche, politiche e culturali dell'alta e della bassa definizione delle immagini nelle loro varie concretizzazioni materiali. Dopo aver ricordato il modo in cui tali implicazioni vengono indagate da Marshall McLuhan nel suo *Understanding Media. The Extensions of Man* del 1964 (§§ 1 e 2) – un libro che può essere considerato a tutti gli effetti come uno dei fondamenti della teoria contemporanea dei media e che proprio sulla differenza tra alta e bassa definizione basa la celebre distinzione tra media «caldi» e media «freddi» – il capitolo procede analizzando l'interpretazione del significato epistemologico del retino fotografico da parte di Kracauer nel suo saggio *La fotografia* (1927) (§ 3); il ruolo giocato dal riferimento ai punti della stampa fotografica in mezzatinta, dai *Ben-Day dots* dei fumetti e dalla bassa definizione della serigrafia nell'opera di artisti attivi negli stessi anni di McLuhan come Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Sigmar Polke o Alain Jacquet (§ 4); l'idea del retino fotografico come «Kulturtechnik» – una tecnologia caratterizzata da un profondo significato culturale – la cui eredità viene ripresa dalla griglia ortogonale dei pixel degli schermi contemporanei (§ 5); infine, il significato ancora una volta estetico, epistemologico e politico dell'alta e della bassa definizione nell'opera e negli scritti teorici di una serie di artisti come Hito Steyerl, Thomas Hirschhorn, Jacques Perconte e il già citato Sigmar Polke, nel quadro di una cultura visuale contemporanea caratterizzata da una duplice tendenza: quella verso una sempre piú alta definizione delle immagini e degli schermi (una tendenza lineare e progressiva ben riassunta dall'incremento di pixel a cui rinviano sigle successive come HD,

FullHD, UHD 4K, UHD 8K), e quella, opposta, consistente nella *sopravvivenza* di immagini in bassa definizione, immagini sfuocate, mosse, imprecise, pixelate, ma capaci evidentemente di veicolare valori e connotazioni che sfuggono all'alta definizione.

Nel sesto capitolo (*Gli usi sociali delle immagini*), a conclusione del percorso proposto, prenderemo in esame la questione degli impieghi delle immagini nel quadro di una pragmatica iconica in senso lato. Essendo il campo di tali pratiche vastissimo, antico quanto la storia dell'umanità, variegato quanto lo sono le differenti culture e in costante trasformazione, non potremo naturalmente far altro che operare delle scelte drastiche e concentrarci su alcuni casi a nostro avviso paradigmatici di utilizzazione degli oggetti iconici e delle corrispondenti salienze sociali, casi che peraltro hanno sollecitato l'attenzione degli studiosi di cultura visuale in questi ultimi decenni.

Alla trattazione di questi casi esemplari premetteremo una considerazione intorno alle immagini intese come «atti» (§ 1): nel duplice senso di oggetti tramite i quali i soggetti «fanno cose con le immagini» e di quasi-soggetti dotati di una *agency* propria e capaci di innescare azioni e reazioni nei fruitori. Fra le tipologie di impiego delle immagini (§ 2) i teorici hanno via via descritto – a partire dalle avanguardie del secolo scorso – varie operazioni, quali i *collages*, gli *assemblages* e i montaggi; le strategie di *détournement* e la dialettica di *encoding/decoding* dei messaggi iconici; le varie forme di appropriazione, riappropriazione e contro-appropriazione nelle differenti modalità consonanti e dissonanti rispetto al codice egemonico; le tecniche di *bricolage*, di *braconnage* e di *framing*: polimorfe attività di risignificazione delle immagini (e dei testi e suoni che spesso le accompagnano) che, con le possibilità offerte dalle applicazioni di editing foto e video e dalla viralità assicurata dai social network (pensiamo ai cosiddetti «internet memes»), stanno vivendo in questi anni un vero e proprio boom nell'iconosfera del web.

Da queste forme che contrassegnano la nostra contemporaneità verremo vertiginosamente rigettati all'indietro, all'alba dell'umanità, all'apparire di un *homo sapiens* come *homo pictor* (§ 3), per sollevare una questione che interpella a vario titolo la biologia evoluzionistica, l'antropologia, l'archeologia: perché l'immagine? Interrogheremo quindi il rapporto essenziale che vincola la genesi dell'immagine all'esperienza della morte (§ 4): la presenza di un sostituto iconico per compensare la nullificazione del corpo

e la sua irrimediabile assenza. Intimamente connesso alle tanatoprassi è l'impiego delle immagini nella sfera del sacro e nei rituali religiosi, impiego che nella secolare storia dei tre grandi monoteismi (ebraismo, islamismo e cristianesimo) ha dato origine a innumerevoli controversie e conflitti tra iconofili e iconoclasti, spesso e volentieri sfociati nella violenza fisica perpetrata tramite le immagini e contro le immagini stesse. La motivazione teologica, per quanto rilevante e a tutt'oggi attualissima, è tuttavia solo una delle svariate ragioni che elicitano atti di violenza alle immagini, non di rado intrecciati a pulsioni vandaliche e a impulsi distruttivi che si rivolgono contro gli oggetti iconici perché avvertiti come quasi-soggetti minacciosi e ostili.

Le pratiche di violenza sulle immagini ci introdurranno inevitabilmente alle immagini della violenza, alla apparentemente irresistibile inclinazione degli atti violenti a essere posti in immagine. La storia recente – dall'attacco alle Twin Towers, simultaneamente teletrasmesso su scala planetaria, agli ultimi raccapriccianti video dell'Isis che vengono caricati in rete mentre scriviamo queste pagine, passando per gli orrori fotografati ad Abu Ghraib – ci offrirà un vasto e sconcertante repertorio di questo inquietante abbraccio. E ci darà allo stesso tempo occasione di riflettere sull'impiego delle immagini (soprattutto della fotografia e dei suoi derivati) come documento storico, come testimonianza di un evento passato, come prova legale (§ 5): si individuerà cosí, fra i poli del vero e del falso, un'ampia zona grigia nel rapporto fra immagine e verità storica, uno spettro sfumato – fatto di pratiche insieme riproduttive e produttive – in cui trovano posto tanto il video amatoriale quanto il reportage, tanto il documentario quanto il *mockumentary*, tanto il *docureality* quanto il *reality show*. Delle immagini come indici storici andranno interrogate le condizioni di produzione, di trasmissione, di amministrazione e di consumo, soprattutto se tali condizioni si situano in un regime scopico di pervasiva e capillare sorveglianza (e quindi di gestione della soglia tra visibilità e invisibilità) quale quello proprio delle società contemporanee.

L'aspirazione al totale controllo istituzionale del campo visibile non riguarda solo le strategie e tattiche connesse alle politiche e alle retoriche della sicurezza nelle operazioni di guerra asimmetrica e di polizia internazionale, ma investe intimamente il corpo proprio (§ 6) nel suo rapporto con la salute e la malattia: le analisi di anatomia patologica, le varie forme di diagnostica per immagini e di *imaging* biomedico (pensiamo alle ecografie in 3D e alle risonanze

magnetiche dell'encefalo), le tecnologie di realtà virtuale e realtà aumentata applicate alla chirurgia sono solo alcuni dei principali capitoli di una tendenza che sta via via colonizzando alla visibilità territori corporei un tempo invisibili.

Vedremo peraltro che l'inclinazione tipologica e classificatoria intrinseca alle tecniche di visualizzazione adibite al disciplinamento sociale è ampiamente condivisa dai regimi di visualizzazione medicale e sanitaria: un *trait d'union* paradigmatico in questo senso è rappresentato dallo sguardo fisiognomico, nelle sue multiformi applicazioni che vanno dall'iconografia psichiatrica alla fotosegnaletica giudiziaria.

In controtendenza rispetto a tale tipizzazione e generalizzazione prenderemo infine in esame diverse forme di resistenza, sul piano tanto individuale quanto collettivo, che si esplicano nelle modalità parzialmente o compiutamente autogestite di rappresentazione del Sé e di presentazione al mondo della propria identità visiva (del corpo in generale e del volto in particolare), in un movimento che dal rituale dell'autoritratto conduce fino al profluvio dei *selfies*.

Pur essendo questo lavoro il frutto di una costante collaborazione e di un continuo scambio di idee, si devono in particolare ad Andrea Pinotti il § 4 del capitolo I, il § 1 del capitolo II e i capitoli III e VI; ad Antonio Somaini i §§ 1, 2 e 3 del capitolo I, il § 2 del capitolo II e i capitoli IV e V. I due autori hanno steso a quattro mani l'*Introduzione* e la *Bibliografia*.

CULTURA VISUALE

Capitolo primo

Un campo di studi transdisciplinare

Se la nascita e l'affermazione dei *visual culture studies* angloamericani e della *Bildwissenschaft* tedesca si collocano intorno alla metà degli anni Novanta, le origini del concetto di «cultura visuale» nell'accezione in cui viene trattato in questo libro possono essere rintracciate molto prima, negli scritti di diversi autori che si interrogano, nel corso degli anni Venti del secolo scorso, sull'impatto che la fotografia e il cinema, in tutte le loro forme, stavano avendo sulla cultura loro contemporanea. Il critico e teorico del cinema Béla Balázs e l'artista László Moholy-Nagy, entrambi di origine ungherese ma attivi in Austria e in Germania, utilizzano nei loro scritti i termini tedeschi «visuelle Kultur», «optische Kultur» e «Schaukultur» – rispettivamente «cultura visuale», «cultura ottica» e «cultura della visione» – per descrivere le trasformazioni epocali prodotte da fotografia e cinema considerati come media ottici capaci di ridefinire le coordinate del visibile e il rapporto tra immagini e parole, visione e lettura, esperienza visiva e sapere concettuale. Vent'anni piú tardi sarà il regista e teorico francese Jean Epstein – in testi come *Culture cinématographique* (1946), *L'Intelligence d'une machine* (1946) e *Le Cinéma du Diable* (1947) – a fare ricorso al termine «culture visuelle» per spiegare come il cinema ha cambiato la nostra visione della realtà. In quanto «machine» dotata di una propria «intelligence» – vale a dire di una capacità di ripensare la realtà secondo la prospettiva della propria identità tecnica, quella di un medium fondato sulla registrazione del movimento e sulla sua restituzione tramite immagini «animate» – il cinema ha condizionato profondamente, secondo Epstein, la «cultura» e «il clima mentale di un'epoca», agendo sulla memoria e sull'immaginazione di un pubblico esposto per la prima volta allo spettacolo di un mondo dinamico, fluido, instabile, in costante trasformazione.

Nei paragrafi di questo capitolo analizzeremo il senso che Balázs,

Moholy-Nagy ed Epstein attribuiscono nei loro scritti ai termini sopra citati, per poi concentrarci sul modo in cui l'espressione «visual culture» è stata usata, tra la metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, da due storici dell'arte, l'inglese Michael Baxandall e l'olandese Svetlana Alpers, nel quadro di studi che si proponevano come esempi di un nuovo tipo di storia dell'arte. Ricostruiremo poi i diversi fattori che hanno condotto alla nascita dei *visual culture studies* angloamericani e della *Bildwissenschaft* tedesca, al fine di precisare i presupposti teorici, gli oggetti e gli strumenti che caratterizzano gli studi sulla cultura visuale, distinguendo questo ampio campo di studi da altre prospettive attraverso le quali sono state studiate le immagini e la visione: le prospettive della fenomenologia, dell'ermeneutica filosofica, della psicologia della *Gestalt*, della semiotica, delle teorie analitiche della *depiction*, delle scienze cognitive e delle neuroscienze.

1. *Le origini del concetto di «cultura visuale».*

Nel primo dei suoi tre volumi di teoria del cinema, *L'uomo visibile* [*Der sichtbare Mensch*] (1924)[1], Béla Balázs celebra l'avvento di una nuova «cultura visuale» [*visuelle Kultur*] fondata sul primato dell'immagine sulla parola, del gesto sul concetto, e su una riscoperta della dimensione concreta e sensibile del reale: un avvento che è in realtà un *ritorno* a una condizione che precede il primato della parola e del pensiero astratto promosso dall'invenzione della stampa. Come scrive Balázs:

> Col tempo l'invenzione della stampa ha reso illeggibile il volto degli uomini. Essi hanno potuto apprendere cosí tante cose dalla carta stampata da poter trascurare le altre forme di comunicazione. [...] Cosí *lo spirito visibile* si è trasformato in spirito leggibile e la *cultura visuale* [*visuelle Kultur*] in cultura concettuale. Che questa trasformazione abbia cambiato notevolmente l'aspetto della vita in generale è noto a tutti. Meno invece si riflette su come in questo processo sia mutato l'aspetto di ogni singolo uomo, la sua fronte, i suoi occhi, la sua bocca. Un'altra macchina è ora all'opera, per dare alla cultura una nuova svolta in direzione del visivo [*der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen*] e all'uomo un volto nuovo. Il suo nome è cinematografo. È una tecnica per la riproduzione e diffusione della produzione spirituale, proprio come la stampa, e i suoi effetti sulla cultura umana non saranno minori rispetto a quelli di quest'ultima[2].

[1] B. BALÁZS, *L'uomo visibile* (1924), a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008. Gli altri due volumi di teoria del cinema di Béla Balázs sono i seguenti: ID., *Der Geist des Films* (1930), con una postfazione di H. Loewy e recensioni coeve di S. Kracauer e R. Arnheim, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001; ID., *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (1949), introduzione di M. Vallora, Einaudi, Torino 1987.

In quanto nuovo «organo di senso attraverso cui esperire il mondo», nuova «facoltà percettiva», nuova «tecnica del vedere e del mostrare» – come Balázs scrive in un libro di qualche anno successivo, *Lo spirito del cinema* [*Der Geist des Films*] (1930)[3] – il cinema (che nel 1924 era ancora cinema *muto*) promuove secondo lo scrittore ungherese lo sviluppo di una cultura radicalmente diversa da quella fondata sulla parola scritta e orale. Richiamandosi alla distinzione introdotta dal *Laocoonte* (1766) di Lessing tra arti dello spazio come la pittura e la scultura, che operano con segni che stanno «gli uni *accanto* [*nebeneinander*] agli altri», e arti del tempo come la poesia e la musica, che operano con segni che vengono «gli uni *dopo* [*nacheinander*] gli altri»[4], Balázs afferma che mentre i segni verbali rinviano a una realtà collocata al di là, «*dietro* [*hintereinander*] di essi», le immagini cinematografiche registrano e restituiscono sullo schermo l'immediata e simultanea visibilità delle cose «le une *accanto* [*nebeneinander*] alle altre». In un film non vi è alcun significato che debba essere cercato al di là, dietro alle immagini, in quanto queste non si lasciano attraversare come le parole. «Arte della superficie [*Flächenkunst*]» che opera con il «puro materiale della pura visualità [*der reinen Visualität*]»[5], il cinema svela una nuova regione del visibile, una regione rispetto alla quale lo spettatore si trova in una nuova condizione di *prossimità* con le cose.

La distanza che tradizionalmente caratterizzava la posizione dello spettatore nei confronti della pittura viene quindi meno; lo spettatore cinematografico non si trova piú di fronte a un mondo chiuso in sé, impenetrabile, distante, bensí viene accompagnato dalla cinepresa nel mezzo delle cose:

> Il cinema [...] ha fatto qualcosa di decisivo. Ha abolito la distanza fissa dello spettatore, quella distanza che finora ha fatto parte dell'essenza delle arti visive. Lo spettatore non si trova piú al di fuori di un mondo dell'arte chiuso in se stesso e incorniciato nell'immagine o sulla scena. Nel cinema l'opera

[2] ID., *L'uomo visibile* cit., p. 123. Traduzione leggermente modificata dagli autori: la traduzione italiana del libro rende «visuelle Kultur» con «cultura visiva» anziché «cultura visuale».

[3] ID., *Der Geist des Films* cit., pp. 10-12, *passim*.

[4] Cfr. G. E. LESSING, *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, consulenza per le fonti classiche di G. Spatafora, Aesthetica, Palermo 1991, § 20.

[5] BALÁZS, *L'uomo visibile* cit., pp. 139 e 142.

non è un mondo separato, che appare come un microcosmo e come un simulacro, in un altro spazio a cui non abbiamo accesso. La cinepresa prende con sé il mio occhio, e lo conduce nel mezzo dell'immagine. Io vedo le cose nello spazio del film. Sono accerchiato dalle forme del film e imbrigliato nella sua trama, che vedo da ogni lato[6].

Una nuova regione del visibile, un nuovo modo di vedere, una nuova posizione dello spettatore, un riavvicinamento al mondo concreto delle cose, capace di eliminare il filtro astraente e atrofizzante delle parole e dei concetti: la nuova «cultura visuale» introdotta dal cinema è secondo Balázs una vera e propria «Weltanschauung»[7], che esprime una tensione verso una rinnovata esperienza immediata, non-verbale e non-concettuale della realtà. Come leggiamo in *L'uomo visibile*, se il termine «cultura» indica «la penetrazione dello spirito nella quotidiana materia della vita»[8], la «cultura visuale» promossa dal cinema è la capacità di *esibire visivamente e immediatamente* questa penetrazione. Il cinema, paradossalmente, è un *medium* capace di produrre una forma di *immediatezza*. Nelle immagini cinematografiche, e in particolare in quelle inquadrature in primo piano che negli anni Venti venivano considerate come una nuova tipologia di immagini che il cinema aveva introdotto per la prima volta, lo spirito si manifesta in modo «immediato» (*unmittelbar*) nei luoghi e negli oggetti dell'esperienza quotidiana cosí come nella superficie dei corpi, nei volti e nei gesti. L'uomo rappresentato sullo schermo è un «uomo della cultura visuale» (*Mensch der visuellen Kultur*)[9] che si esprime attraverso un «linguaggio della mimica e dei gesti» che è un linguaggio internazionale, completo e «universale»: «la vera madrelingua dell'umanità»[10]. Gli attori e le attrici del cinema muto degli anni Dieci e Venti – Alfred Abel, Charlie Chaplin, Emil Jannings, Conrad Veidt, e poi Francesca Bertini, Lyda Borelli, Lillian Gish, Pola Negri, Asta Nielsen, fino alla Renée Falconetti ritratta nei primi piani insistenti del film *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) di Carl Theodor Dreyer – vengono quindi considerati da Balázs come interpreti esemplari di un nuovo linguaggio gestuale capace di oltrepassare tutte le barriere sociali e nazionali. Un linguaggio di gesti e di espressioni del

[6] ID., *Der Geist des Films* cit., pp. 14-15.
[7] ID., *L'uomo visibile*, p. 255.
[8] *Ibid.*, p. 129.
[9] *Ibid.*, p. 124.
[10] *Ibid.*, p. 125.

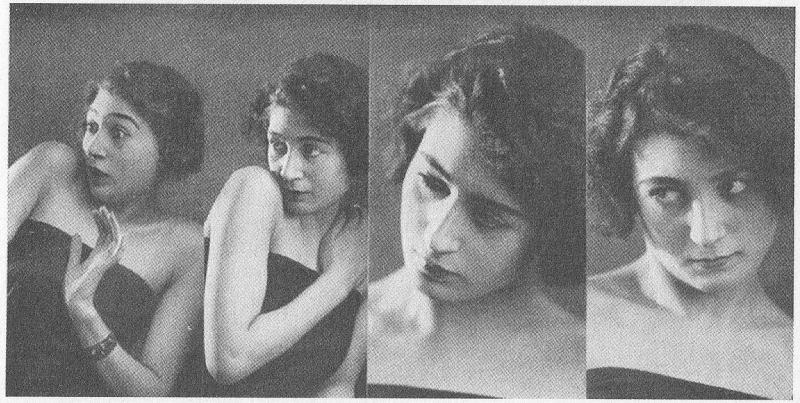
volto che i manuali di recitazione dell'epoca come la *Gestologie* (1927) di Dyk Rudenski (fig. 1) cercano di codificare, e in cui il corpo diventa un vero e proprio «medium sensibile dell'anima» (*empfindliches Medium der Seele*), uno «specchio nervoso che riflette ogni minimo moto dello spirito»[11].

Negli stessi anni in cui Balázs scrive i suoi primi due libri sul cinema e introduce il concetto di «cultura visuale», l'artista e teorico László Moholy-Nagy – una delle figure di punta del Bauhaus diretto da Walter Gropius, in cui fu responsabile del fondamentale corso preliminare (il *Vorkurs*) e della collana editoriale dei *Bauhausbücher* tra il 1923 e il 1927[12] – usa nei suoi scritti le espressioni «cultura ottica» e «cultura della visione» (*Schaukultur*)[13] per parlare del modo in cui fotografia e cinema, in tutte le loro declinazioni artistiche e non-artistiche, stavano trasformando le coordinate del visibile, portando alla luce fenomeni prima inaccessibili all'occhio umano. In un saggio

[11] *Ibid.*, p. 127.
[12] Cfr. A. SOMAINI, *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, in L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film* (1925, 1927), nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, pp. IX-LXXX.
[13] L'espressione «cultura ottica» compare in ungherese in ID., *Fényjáték-film*, in «Korunk», n. 12 (1931), pp. 866-67 [trad. ingl. *Light-Display Film*, in K. PASSUTH, *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, London 1985, pp. 316-17]. «Cultura della visione» (*Schaukultur*) viene invece usato da Moholy-Nagy in *Pittura Fotografia Film* cit., p. 31.

Figura 1.

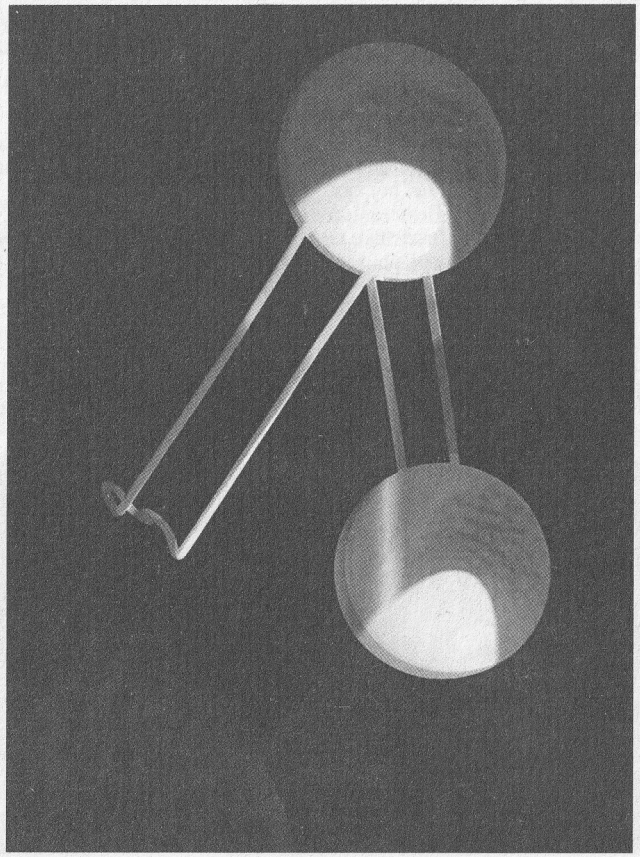
Gesti ed espressioni del volto, da D. RUDENSKI, *Gestologie. Abhandlungen über die Physiologie und Psychologie des Ausdrucks*, Hoboken, Berlin 1927, p. 19.



del 1922 intitolato *Produzione. Riproduzione* e poi nel libro *Pittura Fotografia Film* (due edizioni: 1925 e 1927), Moholy-Nagy distingue nettamente tra un uso «riproduttivo» (tradizionale, convenzionale, ripetitivo) e un uso «produttivo» (innovativo, sperimentale, creativo) dei media ottici[14]. Se usati in modo «produttivo» – per esempio

[14] L. MOHOLY-NAGY, *Produktion-Reproduktion*, in «De Stijl», vol. V (1922), n. 7, pp. 97-101 [trad. ingl. in PASSUTH, *Moholy-Nagy* cit., pp. 289-90]; ID., *Pittura Fotografia Film* cit., pp. 28-29.

Figura 2.
László Moholy-Nagy, *Fotogramm*, Dessau, 1925-28.



dipingendo su superfici nuove in metallo e in plexiglas, realizzando fotografie da punti di vista inediti, con macchine fotografiche sperimentali o senza macchina fotografica (come nel caso dei *Fotogrammen*; fig. 2), girando film concepiti come puri giochi di luci e di ombre (il *Lichtspiel: Schwarz Weiß Grau* del 1932), sovrapponendo diverse proiezioni su un unico schermo, o proiettando immagini su schermi curvi, su banchi di nebbia o sulle nuvole – pittura, fotografia e cinema sarebbero stati in grado, secondo Moholy-Nagy, di modificare profondamente il campo visivo.

La luce, in particolare la luce *artificiale*, doveva essere considerata secondo Moholy-Nagy come «un medium di espressione plastica» (*a medium of plastic expression*)[15]: una materia estesa, diffusa, malleabile, che poteva essere artificialmente organizzata nello spazio attraverso diverse forme di «configurazione ottica» (*optische Gestaltung*)[16] prodotte da dispositivi che l'artista doveva saper elaborare attraverso un'approfondita competenza tecnologica, lavorando «non *contro*, ma *con* la tecnica»[17]. L'obiettivo delle nuove forme di «configurazione ottica», scrive Moholy-Nagy in un saggio del 1929 intitolato «Ancora una volta gli elementi» (*Noch einmal die Elemente*), avrebbe dovuto essere quello di dar vita a una nuova «cultura della luce» (*Lichtkultur*)[18], una ristrutturazione del campo visivo che avrebbe fatto emergere nuovi fenomeni e nuove forme.

Nel confronto con queste nuove forme visibili, l'uomo moderno sarebbe stato sottoposto secondo Moholy-Nagy a una vera e propria «educazione» (*Ausbildung*) dello sguardo che aveva come obiettivo quello di aiutarlo a adattarsi alla «cultura ottica della nostra epoca»[19], sviluppando una vera e propria «nuova visione» (*neues Sehen*), termine che finirà per indicare la corrente fotografica di cui Moholy-Nagy sarà uno dei principali ispiratori. Come leggiamo in *Pittura Fotografia Film*, «cento anni di fotografia e due decenni di film ci hanno incredibilmente arricchiti [...]. Vediamo il mondo con tutt'altri occhi»[20], in quanto media ottici come la fotografia e il cinema hanno introdotto una «visione ottica senza

[15] ID., *La luce: un mezzo di espressione plastica* (1923), in G. RONDOLINO, *László Moholy-Nagy. Pittura, fotografia, film*, Martano, Torino 1975, pp. 91-92.

[16] «Optische Gestaltung» è un termine chiave del pensiero di László Moholy-Nagy che ricorre spesso in ID., *Pittura Fotografia Film* cit.; cfr. pp. 5, 6, 10, 13, 14, 18, ecc.

[17] ID., *Von material zu architektur* (1929), a cura di H. M. Wingler, con un saggio di O. Stelzer e con un contributo del curatore, Gebr. Mann, Berlin 2001, p. 13.

[18] ID., *Noch einmal die Elemente*, in «Film Technik», n. 25 (maggio 1929).

[19] ID., *Light Display Film* cit., p. 316.

[20] ID., *Pittura Fotografia Film* cit., p. 27.

pregiudizi»[21], sganciata da tutte le associazioni e le inferenze a cui la visione si associa normalmente nell'esperienza umana. In un testo autobiografico piú tardo – l'*Abstract of an Artist*, pubblicato postumo nel 1947 – Moholy-Nagy parlerà dell'arte come di una «macina dei sensi» (*the senses' grindstone*) capace di «affinare la vista» (*sharpening the eyes*)[22] e plasmare il sensorio umano, in modo da prepararlo ad affrontare un panorama percettivo interamente trasformato dalla tecnologia.

Nella seconda metà degli anni Quaranta troviamo infine in Jean Epstein un uso del termine «cultura visuale» che è particolarmente interessante se considerato nella prospettiva di questo volume. Autore nel 1946 di uno scritto teoricamente ambizioso, *L'Intelligence d'une machine*, nel quale il cinema viene presentato come un vero e proprio dispositivo *filosofico* – una «macchina con cui pensare il tempo», in virtú della sua capacità di renderlo «malleabile»[23] – Epstein era convinto che il cinema fosse uno strumento capace di modificare profondamente non solo il campo della creazione artistica ma anche – come leggiamo nel breve saggio *Culture cinématographique* (1946) – la cultura nel suo insieme: una cultura intesa non come l'insieme delle opere prodotte da un'élite sociale erudita, ma piuttosto come quei «modi di pensare piú semplici e comuni» che, presi insieme, determinano il «clima mentale di un'epoca»[24]. La storia delle tecniche mostra chiaramente, secondo il regista francese, come la comparsa di ogni nuovo strumento «riconfigura» e «riorganizza a suo modo lo spirito che l'ha concepito e che l'ha creato». Cosí come gli occhiali e il microscopio hanno saputo «rivelare aspetti dell'universo prima sconosciuti», anche il cinema, in quanto «apparecchio» (*appareil*) finalizzato alla registrazione e alla rappresentazione del movimento, ha rivoluzionato i nostri modi di vedere, aiutandoci a «penetrare il movimento e il ritmo delle cose», e spingendoci a considerare il mondo come una realtà dinamica, fluida, mobile, caratterizzata da una «variabilità di tutte le relazioni nello spazio e nel tempo», da una «relatività di tutte le misure» e da una «instabilità di tutti i punti di riferimento». In questo modo, la nuova «cultura visuale» introdotta dal cinema è diametralmente opposta a ogni concezione della realtà fondata sull'idea di un «mondo stabile e solido», su «valori fissi» e su forme espressive rigide e «pietrificate», incapaci di cogliere quella «mobilità perpetua» – quel mondo animato e *animistico*, secondo quanto Epstein aveva scritto negli anni Venti in saggi come *Il cinematografo visto dall'Etna* (1926)[25] – che il cinema sa rendere in modo cosí efficace[26].

[21] *Ibid.*, p. 5.

[22] ID., *Abstract of an Artist*, in *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture* (1947), Dover, New York 2005, p. 220.

[23] J. EPSTEIN, *L'intelligenza di una macchina* (1946), in ID., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Fondazione Scuola Nazionale del Cinema, Roma 2002, pp. 86-88.

[24] ID., *Culture cinématographique* (1946), in ID., *Écrits sur le cinéma*, 2 voll., Seghers, Paris 1974-75, vol. II. *1946-1953* (1975), p. 17.

Il movimento colto e rappresentato dal cinema non è per Epstein solo un movimento *fisico*, ma anche un movimento *psichico*: il movimento delle *emozioni*. Alla conoscenza fondata sull'astrattezza dei concetti e sulla struttura logica della sintassi del linguaggio scritto e parlato, il cinema sostituisce una conoscenza fondata su «immagini sature di emozioni, segni drammatici che continuano a vivere lungamente di vita propria nella memoria, crescendo e moltiplicandosi grazie alla loro forza interiore»[27].

Cosí come per Balázs, anche per Epstein il cinema determina dunque nella cultura dei primi decenni del XX secolo una svolta netta in direzione di un primato del visivo sul verbale. Frequentando le sale cinematografiche,

> il pubblico disimpara a pensare come legge o scrive, e si abitua a pensare come vede. [...] Il modo piú efficace di definire la cultura cinematografica consiste nel sottolineare il fatto che essa rende piú visivo il pensiero. Dopo l'Uomo artigiano e l'Uomo scienziato, ecco comparire l'Uomo spettatore, una nuova sotto-categoria dell'Uomo razionale. Alla scienza fondata sul ragionamento – lenta, astratta, rigida – viene ad aggiungersi la conoscenza attraverso le emozioni, vale a dire attraverso la poesia: una conoscenza rapida, concreta, plastica, che si acquisisce direttamente attraverso lo sguardo[28].

A mezzo secolo di distanza dagli scritti di Balázs e Moholy-Nagy, e trent'anni dopo quelli di Jean Epstein, il concetto di «visual culture» ricompare tra la metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta nei lavori di due storici dell'arte, Michael Baxandall e Svetlana Alpers, che si interrogano sulla correlazione fra storia delle

[25] ID., *Il cinematografo visto dall'Etna* (1926), in ID., *L'essenza del cinema* cit., p. 47.

[26] ID., *Culture cinématographique* cit., pp. 17-18.

[27] *Ibid.*, p. 16.

[28] ID., *Le Cinéma du Diable* (1947), in ID., *L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable, et autres écrits*, prefazione di F. J. Ossang, introduzione e note di N. Thiéry, in *Écrits complets*, vol. V. *1945-1951*, a cura di N. Brenez, J. Daire e C. Neyrat, Independencia éditions, Paris 2014, p. 183.

immagini e storia dei modi di vedere, e sul rapporto tra immagini artistiche e immagini non-artistiche all'interno di contesti culturali ben precisi come il Quattrocento italiano e il Seicento olandese.

Baxandall impiega il concetto di «visual culture» nel celebre studio *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*[29], il cui secondo capitolo si intitola, significativamente, *The Period Eye*, l'occhio di un periodo storico, o *L'occhio del Quattrocento*, cosí come è stato tradotto in italiano[30]. Lo scopo del libro di Baxandall è quello di mostrare la correlazione esistente fra lo stile pittorico proprio di una determinata cultura e di una determinata società – nello specifico, l'Italia del Quattrocento – e le «capacità visive» (*visual skills*)[31] che si sviluppano e si consolidano nella vita quotidiana di tale società. Capacità visive che non nascono direttamente dalla contemplazione di immagini artistiche, ma che hanno un'origine, per cosí dire, *vernacolare*, in quanto si formano nell'esperienza quotidiana che gli individui sperimentano all'interno dei diversi ambiti della vita sociale, religiosa e commerciale. Le immagini che oggi consideriamo come *artistiche*, in altre parole, non possono essere studiate secondo Baxandall come oggetti autonomi rispetto al contesto esperienziale piú ampio in cui si collocano la loro produzione e la loro fruizione. Compito dello storico deve essere quello di individuare i documenti grazie ai quali poter ricondurre lo «stile pittorico» (*pictorial style*) che si manifesta nelle immagini artistiche di un determinato periodo al contesto piú ampio delle forme di vita, delle abitudini percettive e degli schemi mentali che costituiscono lo «stile cognitivo» (*cognitive style*)[32] di questo stesso periodo.

I documenti menzionati da Baxandall, nella loro eterogeneità, mostrano chiaramente le difficoltà insite nel tentativo di ricostruire il «period eye» di una determinata epoca storica. L'analisi del linguaggio dei gesti diffuso nel Quattrocento può aiutarci a decifrare il significato originario di atteggiamenti corporei oggi caduti in disuso o che hanno assunto significati diversi. Lo studio delle coreografie delle danze dell'epoca può svelare i diversi significati che venivano

[29] M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), a cura di M. P. Dragone e P. Dragone, Einaudi, Torino 1978. L'espressione «European visual culture» compare a p. 141 dell'edizione inglese; nella traduzione italiana viene resa con «cultura europea relativa all'esperienza visiva» (p. 130).

[30] *Ibid.*, pp. 41-104.

[31] *Ibid.*, p. XIII.

[32] *Ibid.*, pp. 36-40.

attribuiti alle differenti forme di relazione tra i corpi o alla composizione di gruppi di piú individui. La consultazione dei trattati di geometria e aritmetica sulla misurazione dei volumi e sul calcolo delle proporzioni in uso nella pratica commerciale dell'epoca ci permette di ricostruire gli schemi deduttivi e le associazioni analogiche a cui fa ricorso lo spettatore quattrocentesco posto di fronte alla rappresentazione di determinati corpi solidi o, piú in generale, al linguaggio figurativo prospettico. La lettura dei sermoni e delle orazioni religiose di quel periodo storico, infine, ci consente di comprendere il modo in cui il pubblico si abituava ad associare la narrazione orale di eventi della storia sacra con immagini interiori finalizzate a visualizzarne gli episodi piú significativi e quindi a rendere piú profonda la comprensione dei valori della dottrina cristiana.

Il concetto di *visual culture* non viene dunque impiegato da Baxandall per descrivere una cultura caratterizzata da un primato del visivo, come in Balázs, né la nuova cultura dello sguardo promossa da determinati media ottici, come in Moholy-Nagy. La sua attenzione non si rivolge al presente, come in *L'uomo visibile* e in *Pittura Fotografia Film*, ma al passato, all'Italia del Quattrocento. In generale, Baxandall sottolinea l'importanza di ricondurre gli stili pittorici di un *qualunque* periodo storico all'insieme delle abitudini percettive e degli stili di visione e di conoscenza propri della società all'interno della quale circolano determinate immagini. Alla radice del suo tentativo di ricostruire il «period eye» del Quattrocento vi è la convinzione che sia possibile distinguere due diverse dimensioni del vedere: una *fisiologica*, a-storica e invariabile, e una *psicologico-cognitiva*, variabile sia da individuo a individuo sia storicamente. Come scrive Baxandall, «ognuno elabora i dati dell'occhio servendosi di strumenti differenti»[33].

Il modo in cui le immagini artistiche di una determinata epoca storica vengono prodotte e osservate – non stiamo parlando quindi della sola fruizione da parte del pubblico, ma anche della vera e propria creazione delle immagini da parte degli artisti – è dunque in stretta correlazione con le abitudini percettive e lo stile conoscitivo che ogni individuo acquisisce attraverso l'esperienza. Tale stile conoscitivo e tali abitudini percettive sono in parte individuali e in parte comuni a una determinata società, ed è per questo che è possibile ricostruire il «period eye» di un determinato periodo storico. Come scrive Baxandall:

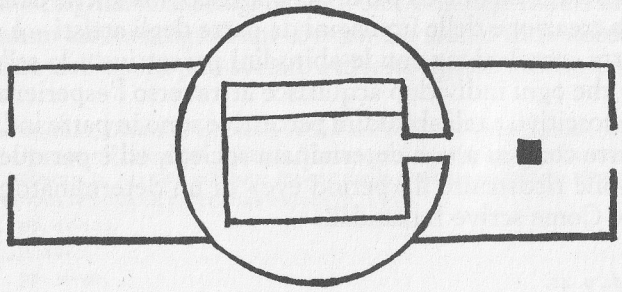
[33] *Ibid.*, p. 41.

> Alcuni degli strumenti mentali con cui un uomo organizza la sua esperienza visiva possono variare, e buona parte di questi strumenti sono relativi al dato culturale, nel senso che sono determinati dall'ambiente sociale che ha influito sulla sua esperienza. In essi rientrano le categorie per mezzo delle quali egli classifica i suoi stimoli visivi, le conoscenze cui attingerà per integrare il risultato della sua percezione immediata, e l'atteggiamento che assumerà di fronte al tipo di oggetto artificiale che gli si presenta. Il fruitore deve utilizzare nella lettura di un dipinto le capacità visive [*visual skills*] di cui dispone, e dato che di queste sono pochissime di solito quelle specifiche della pittura, egli è incline a usare quelle capacità che sono piú apprezzate dalla società in cui vive. Il pittore è sensibile a tutto questo e deve fare i conti con la capacità visiva del suo pubblico. Quali che siano le sue capacità professionali specifiche, egli stesso d'altronde fa parte della società in cui opera e quindi partecipa all'esperienza visiva e alle abitudini di questa società[34].

Per fare un esempio concreto, una configurazione di linee nere su sfondo bianco (fig. 3) può essere percepita da chiunque come mero fenomeno ottico; ma il suo significato varierà a seconda del contesto e delle competenze cognitive dell'osservatore: potrà essere colto, di volta in volta, come un oggetto rotondo con proiezioni a forma di L ai lati; oppure – se chi osserva conosce la geometria euclidea – come un cerchio sovrapposto a un rettangolo; o ancora – se si è competenti nelle convenzioni rappresentative dell'architettura italiana del XV secolo – come la pianta del Santo Sepolcro in Terrasanta (in cui il cerchio «rappresenta» la cupola e le L i muri laterali). Un uomo del XV secolo, ma cinese e non italiano, coglierà quella figura sempre come una pianta architettonica, però di una corte centrale circolare.

[34] *Ibid.*, p. 51.

Figura 3.
Xilografia da Santo Brasca, *Itinerario alla santissima città di Gerusalemme*, Leonhard Pachel, Milano 1481, p. 58*v*.



Una decina d'anni dopo il libro di Baxandall, l'espressione «visual culture» viene utilizzata, ancora una volta in ambito storico-artistico, da Svetlana Alpers nel suo *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983)[35]. In questo studio l'autrice sostiene che, a differenza dell'arte rinascimentale italiana, quella olandese del Seicento è un'arte essenzialmente *descrittiva* e non narrativa: il suo realismo non è finalizzato alla narrazione di azioni significative, bensí mira a una descrizione il piú possibile minuziosa e dettagliata, quasi *fotografica*, del mondo visibile. Mentre l'arte rinascimentale italiana appare interamente riconducibile alla concezione della pittura elaborata da Leon Battista Alberti nel trattato *De pictura* (1435-36) – in cui il quadro viene concepito come una *finestra* attraverso cui lo spettatore è invitato a contemplare lo spazio di una *finzione*, nel quale una «istoria»[36] viene composta e rappresentata in modo armonioso e retoricamente eloquente –, l'arte seicentesca olandese presenta dei tratti per molti versi opposti: il punto di vista dell'osservatore non è assegnato in modo univoco come nella costruzione prospettica rinascimentale, la collocazione della cornice appare casuale e il realismo descrittivo conferisce alle immagini un ruolo quasi *cartografico* ben diverso dalla teatralità che caratterizza le immagini-palcoscenico con cui la pittura italiana mette in scena eventi esemplari tratti dalla storia sacra o dalla mitologia classica.

Ed è proprio al fine di spiegare la specificità della pittura olandese del Seicento che Alpers introduce il concetto di «visual culture», che riconosce esplicitamente di aver ripreso da Baxandall. La corretta interpretazione di un'arte cosí lontana da quel paradigma rinascimentale che è stato cosí importante per la stessa storia dell'arte – che, ricordiamolo, nasce nella modernità come genere letterario e storiografico con le *Vite* del Vasari[37] – sembra possibile soltanto ricorrendo a categorie interpretative diverse da quelle tradizionalmente impiegate nella storiografia artistica di taglio formalista o iconografico. Una tale tradizione, secondo Alpers, non può essere spiegata né in termini di analisi formale, né andan-

[35] S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Bollati Boringhieri, Torino 1984.

[36] Sul tema della «istoria» nel *De Pictura*, cfr. L. B. ALBERTI, *De Pictura* (1435), in ID., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, 3 voll., Laterza, Bari 1960-73, vol. III (1973), pp. 56-58 e 60.

[37] G. VASARI, *Le vite de' piú eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Sansoni, Firenze 1971.

do alla ricerca delle fonti letterarie, piú o meno esplicite, di cui le immagini sarebbero la visualizzazione. La pittura olandese deve essere invece compresa facendo riferimento al *contesto* piú ampio che la circonda: il contesto culturale e sociale in cui si collocano la produzione, la circolazione e la fruizione di immagini artistiche e non-artistiche, in cui la pittura viene pensata come correlata a una ben precisa teoria della visione, in cui vengono elaborati diversi strumenti di osservazione e registrazione del reale (cannocchiale, microscopio, *camera obscura*) capaci di estendere le facoltà percettive e di introdurre una nuova disciplina dello sguardo. Il contesto, in altre parole, in cui si formano e si sedimentano determinate abitudini percettive e determinate aspettative nei confronti del visibile e del ruolo delle immagini.

Ciò che propone di studiare Alpers

> non è dunque la *storia* dell'arte olandese, ma la *cultura visuale* [*visual culture*] olandese, per usare un'espressione che devo a Michael Baxandall. In Olanda, la cultura visuale occupava una posizione centrale nella vita della società. Si potrebbe dire che l'occhio era il mezzo fondamentale dell'autorappresentazione e l'esperienza visiva la forma fondamentale dell'autocoscienza. Se il teatro era il luogo in cui l'Inghilterra elisabettiana rappresentava se stessa nel modo piú completo, in Olanda questo ruolo era svolto dalle immagini. E la differenza tra queste due forme di rappresentazione rispecchia bene la differenza tra le due società. In Olanda, se guardiamo oltre i confini dell'arte in senso stretto, vediamo che le immagini proliferano dappertutto: le troviamo stampate nei libri, ricamate nei tessuti delle tappezzerie e sulle tovaglie, dipinte sulle mattonelle e, naturalmente, incorniciate alle pareti. E si dipingeva di tutto: dagli insetti e dai fiori agli indigeni brasiliani in grandezza naturale, agli arredi domestici degli abitanti di Amsterdam. Le carte geografiche stampate in Olanda descrivono il mondo e l'Europa a se stessi. L'atlante è una forma decisiva di sapere storico per immagini, e la sua diffusione su vasta scala in quell'epoca la dobbiamo appunto agli olandesi[38].

A differenza di Balázs e Moholy-Nagy, sia Baxandall sia Alpers fanno ricorso al concetto di «visual culture» in studi che si presentano a tutti gli effetti come studi di storia dell'arte, sebbene siano fondati su criteri metodologici nuovi. Il riferimento alla cultura visuale nei loro scritti risponde in entrambi i casi, anche se in modo in parte diverso, all'esigenza di riformulare i compiti, gli schemi interpretativi e le categorie di una disciplina di cui, in quegli stessi anni, storici di primo piano come Hans Belting, con il suo *La fine della storia dell'arte* (1983), cominciavano a sottolineare i limiti[39]. Sia

[38] ALPERS, *Arte del descrivere* cit., p. 14.

[39] Cfr. H. BELTING, *La fine della storia dell'arte, o La libertà dell'arte* (1983), Einaudi, Torino 1990. Belting è poi ritornato sulla questione in *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München 2002.

Baxandall sia Alpers sembrano voler riorientare la storia dell'arte verso una piú ampia *storia culturale delle immagini e dello sguardo*. In entrambi i casi, però, al centro dell'attenzione vi sono ancora delle immagini *artistiche* – la pittura del Quattrocento italiano per Baxandall, quella del Seicento olandese per Alpers – e il richiamo al contesto piú generale delle forme di visione e alla produzione di immagini non-artistiche che circolano in un determinato contesto storico continua a essere finalizzato a una migliore comprensione di tali immagini artistiche, a cui entrambi gli autori sembrano attribuire un'implicita priorità all'interno della produzione iconica complessiva di una determinata cultura.

La nascita e la rapida affermazione, intorno alla metà degli anni Novanta, dei *visual culture studies* angloamericani e della *Bildwissenschaft* tedesca – i due campi di ricerca che presenteremo nel prossimo paragrafo – si fondano invece su una messa in discussione del primato delle immagini artistiche, e sulla necessità di distinguere nettamente tra il *valore artistico* di un'immagine, dipendente da un giudizio di gusto piú o meno condivisibile e da una molteplicità di fattori socio-istituzionali, e la sua *rilevanza* all'interno di un determinato contesto culturale.

2. *«Visual culture studies» e «Bildwissenschaft»: «pictorial» e «iconic turn».*

Visual culture studies (a volte indicati piú brevemente con *visual studies*) e *Bildwissenschaft* («scienza» o «teoria dell'immagine») sono i nomi che hanno assunto i due vasti campi di ricerca *transdisciplinari* – ritorneremo in seguito su questo termine – che si sono affermati nel contesto accademico angloamericano e in quello dei Paesi di lingua tedesca, dotandosi di tutta una serie di strutture istituzionali e di strumenti scientifici: corsi di laurea a vari livelli, dipartimenti, centri di ricerca, riviste, siti web, introduzioni, antologie, fino all'organizzazione di mostre concepite esplicitamente come mostre *culturologiche*, incentrate su determinate tematiche che attraversano la cultura visuale contemporanea o una delle culture visuali del passato[40].

[40] Il primo dipartimento di *visual culture studies* è stato fondato alla University of Rochester da Norman Bryson, Michael Ann Holly, Constance Penley, Kaja Silverman e Janet

Tra questi due campi di ricerca vi sono importanti analogie e altrettanto importanti differenze, motivate in gran parte dai diversi percorsi e dalle diverse linee genealogiche che hanno portato alla loro affermazione.

Tra le analogie vi è senz'altro il fatto che sia i *visual culture studies* sia la *Bildwissenschaft* sono campi di studio nati come reazione a una serie di importanti trasformazioni che si sono verificate a partire dall'inizio degli anni Novanta nell'ambito di quella che potremmo chiamare *iconosfera*: la sfera costituita dall'insieme delle immagini che circolano in un determinato contesto culturale, dalle tecnologie con cui esse vengono prodotte, elaborate, trasmesse e archiviate e dagli usi sociali di cui queste stesse immagini sono oggetto.

In primo luogo, bisogna sottolineare come, con l'avvento di internet, la progressiva diffusione delle tecnologie digitali e il sempre piú facile accesso a software e dispositivi per la produzione, riproduzione, manipolazione, archiviazione, trasmissione e condivisione di immagini, il semplice numero delle immagini in circolazione è aumentato vertiginosamente, producendo un flusso iconico incessante – piú volte descritto mediante espressioni metaforiche come «bombardamento», «cascata», «proliferazione» di immagini – che ha trasformato profondamente la nostra esperienza quotidiana. La rapida diffusione dei computer fissi e portatili; il lancio di programmi per l'elaborazione di immagini come *Photoshop* (la cui versione 1.0 compare nel 1990), di formati per la compressione di immagini fisse come il formato Jpeg (creato nel 1991-92) e di browser per la navigazione su internet come *Netscape Navigator* (1994) e *Microsoft Internet Explorer* (1995); la graduale convergenza di media precedentemente distinti dal punto di vista sia formale sia tecnologico (macchina fotografica, videocamera, cinepresa, schermo televisivo, schermo cinematografico, radio, telefono, macchina da scrivere, libro, giornale...) verso dispositivi multiuso caratterizzati da interfaccia semplici e intuitive: tutti questi fattori hanno fatto sí che un pubblico sempre piú vasto fosse in grado di accedere a tecnologie capaci di produrre, elaborare e condividere immagini in modo rapido e immediato.

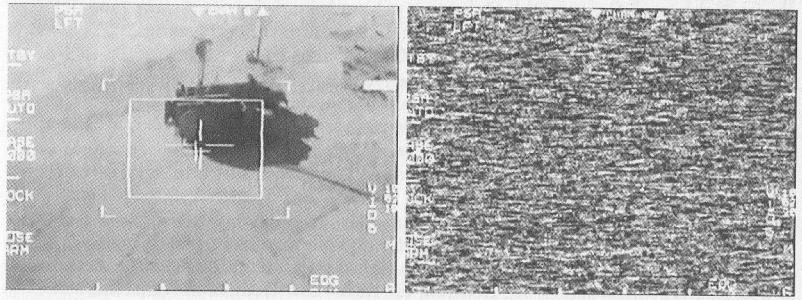
In secondo luogo, l'inizio degli anni Novanta ha visto la com-

Wolff all'inizio degli anni Novanta. Per alcuni riferimenti bibliografici piú completi (introduzioni, antologie, riviste, centri di ricerca, siti web, mostre) riguardanti i *visual culture studies* angloamericani e la *Bildwissenschaft* tedesca rimandiamo alla bibliografia del presente volume, che contiene anche una selezione di testi di area francese e italiana.

parsa e l'ampia diffusione di immagini prima sconosciute e di forte impatto politico, sociale ed epistemico, capaci di inscriversi profondamente nell'immaginario collettivo. Pensiamo alle immagini trasmesse dalle videocamere dotate di mirino installate sulla punta dei missili lanciati contro il loro obiettivo durante la Prima guerra del Golfo (1990-91), con la loro disturbante somiglianza con le immagini dei videogiochi (figg. 4a-b); alla diffusione capillare delle videocamere di sorveglianza negli spazi pubblici e privati, con tutte le loro implicazioni per quanto riguarda l'esercizio della disciplina e del controllo sociale; allo sviluppo di nuove forme di visualizzazione nell'ambito della ricerca scientifica e della diagnostica medica – dalle immagini legate alle nanotecnologie, alle ecografie in 3D alle diverse forme di *brain imaging* – e al modo in cui queste ultime hanno rivoluzionato la nostra conoscenza della materia, del corpo e del cervello, attivando un immaginario che è stato rapidamente ripreso dal cinema e dalle serie televisive – per esempio in film come *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*Se mi lasci ti cancello*, Michel Gondry, 2004), per quanto riguarda le risonanze magnetiche cerebrali, o in serie televisive come *CSI* (2000-2015), per quanto riguarda l'immaginario medico-criminologico in generale. Pensiamo, infine, al modo in cui media sempre piú globali hanno reso visibili, in diretta, eventi storici dotati di un forte impatto politico, sociale ed emotivo: la caduta del Muro di Berlino nel 1989, il bombardamento di Baghdad trasmesso dalla Cnn nell'agosto del 1990, i colpi di cannone contro il Parlamento russo nel 1993, la folla immensa ai funerali di Lady Diana nel 1997, fino

Figura 4a-b.

Due immagini registrate dalla videocamera installata sulla punta di un missile AGM 130: prima e dopo l'esplosione.



alla sintonizzazione mondiale sulle immagini dell'attacco al World Trade Center dell'11 settembre 2001[41].

Il numero sempre crescente di immagini in circolazione e la comparsa di nuove immagini prima sconosciute hanno poi determinato, sempre a partire dall'inizio degli anni Novanta, un forte interesse per il ruolo del visivo e della visione all'interno di discipline che non avevano tradizionalmente considerato le immagini come uno dei loro principali oggetti di studio: pensiamo per esempio agli studi storici sul ruolo documentario e testimoniale delle immagini, e sullo statuto delle immagini d'archivio[42]; all'attenzione crescente dell'antropologia, nella sua declinazione nota come *visual anthropology*, per le forme di documentazione visiva delle culture[43]; agli studi epistemologici sul ruolo delle immagini nei diversi campi della geografia, delle scienze naturali, della medicina, delle neuroscienze[44]; all'analisi delle forme di rappresentazione visiva del potere e del nesso tra visibilità, sorveglianza, disciplina e controllo da parte delle scienze politiche[45]; agli studi giuridici sull'evoluzione del concetto di *copyright* a fronte di un panorama iconico in cui i processi di appropriazione, manipolazione e diffusione delle immagini sono sempre piú rapidi e incontrollabili; infine, alle tecniche di *visualization* dei cosiddetti «big data», al fine di rendere intuitivamente accessibili quantità enormi di informazioni altrimenti ingestibili dai singoli individui.

Sulla spinta di tutto questo insieme di fattori, i campi di ricerca

[41] Sul significato della rappresentazione visiva e mediatica dell'attacco al World Trade Center, cfr. M. BELPOLITI, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005; M. CARBONE, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; C. CHÉROUX, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001* (2009), Einaudi, Torino 2010.

[42] Sull'uso delle immagini nella ricerca storica cfr. P. U. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2002), Carocci, Roma 2013. Sullo statuto delle immagini come documento storico, in relazione alla questione della documentazione visiva della Shoah, cfr. la riflessione di Georges Didi-Huberman nel suo *Immagini malgrado tutto* (2003), Cortina, Milano 2005. Sulle immagini d'archivio e il loro uso nella ricerca storica, cfr. L. VÉRAY, *Les images d'archive face à l'histoire*, Canopé-Cndp, Paris 2011.

[43] Cfr. P. HOCKINGS, *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlin 2003. Sul ruolo giocato da fotografia e cinema nella storia del pensiero antropologico, cfr. C. MARABELLO, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011.

[44] Sulle immagini cartografiche, cfr. G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio fra arte, architettura e cinema* (2002), Johan & Levi, Milano 2015. Sulle immagini scientifiche, cfr. *infra*, cap. VI.

[45] Su immagini di sorveglianza e cultura visuale, TH. Y. LEVIN, U. FROHNE e P. WEIBEL (a cura di), *Ctrl [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, The Mit Press - ZKM Karlsruhe, Karlsruhe - Cambridge (Mass.) 2002 (il libro accompagnava una mostra omonima svoltasi allo ZKM, Zentrum für Kunst und Medien, di Karlsruhe).

dei *visual culture studies* e della *Bildwissenschaft* si sono sviluppati intorno alla metà degli anni Novanta come tentativo di ricondurre a un terreno per quanto possibile comune questo diffuso interesse per il significato culturale delle immagini e della visione. Un terreno estremamente aperto e *transdisciplinare*, caratterizzato cioè da tematiche – per esempio il ruolo culturale delle immagini come documento, testimonianza, evidenza visiva – che *attraversano* diverse discipline.

Al di là di queste analogie, però, i diversi percorsi che hanno portato all'affermazione di questi due campi di studio hanno fatto sí che essi si sviluppassero secondo presupposti e con obiettivi diversi.

I *visual culture studies* angloamericani, in particolare, hanno integrato prospettive di ricerca capaci di mettere in luce la complessità dei processi culturali e la natura sempre storicamente, socialmente, politicamente e affettivamente *situata* di ogni forma di produzione o di ricezione di immagini. Prospettive come quelle dei *cultural studies*, dei *feminist studies* e dei *postcolonial studies*, per esempio, hanno trasmesso ai *visual culture studies* la loro attenzione per la dimensione *politica* e il carattere *situato* e *costruito* di ogni rappresentazione visiva (incluse quelle che si presentano come le piú oggettive, naturali e trasparenti) e la loro critica di ogni concezione astratta e sovrastorica dello sguardo spettatoriale[46].

Inaugurati intorno all'inizio degli anni Cinquanta in Inghilterra, e consolidatisi con la fondazione del Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham nel 1964, i *cultural studies* hanno contribuito a mettere in luce tutta la complessità e la conflittualità delle dinamiche di produzione e ricezione di ogni produzione simbolica. Stuart Hall, in particolare, richiamandosi all'opera di Gramsci e al suo concetto di «egemonia»[47], ha mostrato nei suoi studi come valori, significati e ideologie, considerati nell'ampio contesto della cultura in cui sono inseriti, sono sempre dinamici, instabili e in trasformazione costante, in quanto sono il risultato di tutta una serie di forme di «codificazione» (*encoding*) e «decodificazione» (*decoding*) in cui si confrontano posizioni «dominan-

[46] Per una ricostruzione storica della genesi dei *visual culture studies*, accompagnata da interviste ad alcuni dei loro protagonisti, cfr. M. DIKOVITSKAYA, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, The Mit Press, Boston 2005.

[47] Sul concetto di «egemonia culturale» in Gramsci, cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere* (1929-35), Einaudi, Torino 2014. Sul riferimento a Gramsci nell'opera di Stuart Hall, cfr. per esempio S. HALL, *Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity*, in «Journal of Communication Inquiry», n. 10 (1986), pp. 5-27.

ti-egemoniche» (*dominant-hegemonic*), «negoziali» (*negotiated*) e «oppositive» (*oppositional*)[48]. Altri esponenti dei *cultural studies* hanno fatto riferimento a concetti come quelli di «appropriazione», «contro-appropriazione» e «bracconaggio culturale» (*braconnage culturel*) – un termine ripreso da *L'invenzione della vita quotidiana* (1980) di Michel de Certeau[49] – per affinare ulteriormente l'analisi delle dinamiche di produzione e ricezione. I *cultural studies* hanno poi trasmesso ai *visual culture studies* un'attenzione per la dimensione schiettamente *politica* della ricerca accademica, e la tendenza a mettere in discussione distinzioni e canoni precostituiti – per esempio la distinzione tra cultura «alta» e cultura «bassa», opere sperimentali e prodotti commerciali, «avanguardia» e «kitsch» (nell'accezione data a questi due termini dal critico americano Clement Greenberg)[50] – al fine di includere nell'orizzonte degli oggetti degni di analisi anche le forme culturali piú popolari e di massa, precedentemente ignorate o svalutate da un approccio ancora troppo condizionato dalla critica adorniana della *Kulturindustrie*. Come il teorico americano Fredric Jameson sottolinea nei suoi scritti degli anni Ottanta e Novanta, raccolti nell'antologia *The Cultural Turn*,

> la sfera della cultura si è espansa, venendo a coincidere con il mercato in un modo tale che il culturale non è piú confinato nelle sue forme precedenti, tradizionali o sperimentali, ma viene consumato attraverso l'intera vita quotidiana, nello shopping, nelle attività professionali, nelle diverse forme, spesso televisive, di svago, nel consumo di beni di mercato, nelle pieghe e negli angoli piú segreti della quotidianità[51].

I *feminist studies*, dal canto loro, hanno posto l'accento sin dagli anni Settanta sulla natura sempre affettivamente e sessualmente *orientata* dello sguardo rivolto alle immagini, e sul modo in

[48] Cfr. ID., *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Centre for Cultural Studies, University of Birmingham, Birmingham 1973; ID., *Encoding, Decoding*, in *The Cultural Studies Reader*, a cura di S. During, Routledge, New York 1993, pp. 90-103. Cfr. anche ID. (a cura di), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, Thousand Oaks-London 1997. Per una presentazione delle dinamiche dell'*encoding* e del *decoding* interpretate nella prospettiva dei *visual culture studies*, cfr. M. STURKEN e L. CARTWRIGHT, *Practices of Looking*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009, cap. II (*Viewers Make Meaning*), pp. 49-92.

[49] M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano* (1980), Edizioni Lavoro, Roma 2001.

[50] C. GREENBERG, *Avanguardia e Kitsch* (1972), in *Clement Greenberg: l'avventura del modernismo*, a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi, Johan & Levi, Milano 2011, pp. 37-51.

[51] F. JAMESON, *Transformations of the Image*, in *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London 1998, p. 111. Di Jameson si veda anche il celebre *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Garzanti, Milano 1989.

cui determinate ideologie (in particolare l'ideologia patriarcale) riescono a codificare le proprie gerarchie, i propri orientamenti e le proprie fantasie erotiche nelle forme popolari di rappresentazione visiva, dando a queste stesse forme una parvenza di naturalità e di immutabilità. Nel suo celebre saggio intitolato *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975)[52] – considerato uno dei testi fondatori dell'approccio femminista allo studio del cinema e dei *media* audiovisivi – Laura Mulvey ha mostrato, con un intento esplicitamente critico e militante, come il fascino del cinema classico hollywoodiano si sia fondato storicamente sulla distinzione netta tra due posizioni asimmetriche: la posizione *attiva* di chi guarda lo spettacolo – un pubblico concepito come prevalentemente maschile e come animato dalla ricerca di un piacere scopofilico e voyeuristico, il *piacere di guardare senza essere visti* proprio del «male gaze», lo «sguardo maschile» – e la posizione *passiva* di chi è parte dello spettacolo ed è guardato – quella di attrici donne che sono messe in scena esplicitamente come oggetti di un desiderio erotico maschile. «Woman as image, man as bearer of the look»: la donna come immagine, l'uomo come portatore dello sguardo, scrive Mulvey in conclusione del suo saggio, sottolineando come alla figura della star femminile il cinema classico hollywoodiano abbia tradizionalmente associato il valore della «to-be-looked-at-ness», dell'«essere guardati»[53].

I *postcolonial studies*, infine, hanno contribuito a mostrare la natura sempre culturalmente, socialmente e politicamente determinata delle rappresentazioni che il mondo occidentale si è fatto delle culture per cosí dire *altre*, che molto spesso erano le culture dei Paesi colonizzati dalle stesse nazioni europee. Interpretate in quest'ottica, le immagini prodotte durante l'epoca coloniale concentrano in sé tensioni che le rendono documenti del desiderio di differenziazione, di affermazione e di dominio di chi le ha prodotte, piú che non documentazione oggettiva e neutrale – se mai una tale documentazione è possibile – delle culture rappresentate. L'Oriente, come Edward W. Said ha mostrato nel suo celebre studio intitolato *Orientalismo* (1978)[54], piú che un'area geografi-

[52] L. MULVEY, *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975), in ID., *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 29-42); ID., *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

[53] ID., *Piacere visivo e cinema narrativo* cit., p. 33. Sulla relazione tra *visual culture studies* e *feminist studies*, cfr. A. JONES (a cura di), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London-New York 2010². Cfr. anche V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma-Bari 2014.

[54] E. W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Feltrinelli, Milano 2014.

ca è un *costrutto culturale* prodotto da tutta una serie di regimi discorsivi, di tradizioni iconografiche, di fattori al tempo stesso epistemologici e ideologici, politici e sociali. Nelle fotografie realizzate da Rudolf Lehnert ed Ernst Landrock in Tunisia, Egitto e Palestina, per esempio, troviamo riassunti stereotipi che hanno caratterizzato l'immaginario dell'Oriente all'inizio del XX secolo (fig. 5): esotismo, primitivismo, sensualità.

Considerate nel loro insieme, le tre grandi prospettive di ricerca che abbiamo appena menzionato – *cultural*, *feminist* e *postcolonial studies* – hanno trasmesso ai *visual culture studies* angloamericani l'importanza di considerare il ruolo culturale delle immagini come un terreno dinamico e conflittuale, e lo statuto dello spettatore come uno statuto non univoco né sovrastorico, ma piuttosto storicamente, culturalmente e politicamente determinato. Ella Shohat e Robert Stam, in particolare, hanno sottolineato come al centro degli studi di cultura visuale vi sia un'idea di visione sempre *situata* e *policentrica* – una «polycentric vision»[55] –, mentre Marius Rimmele e Bernd Stiegler hanno parlato degli studi sulla cultura visuale come promotori di una «re-pluralizzazione» (*Re-pluralisierung*) dello sguardo[56]: di un'attenzione alla pluralità e alla differenza delle posizioni spettatoriali all'interno di un determinato contesto culturale.

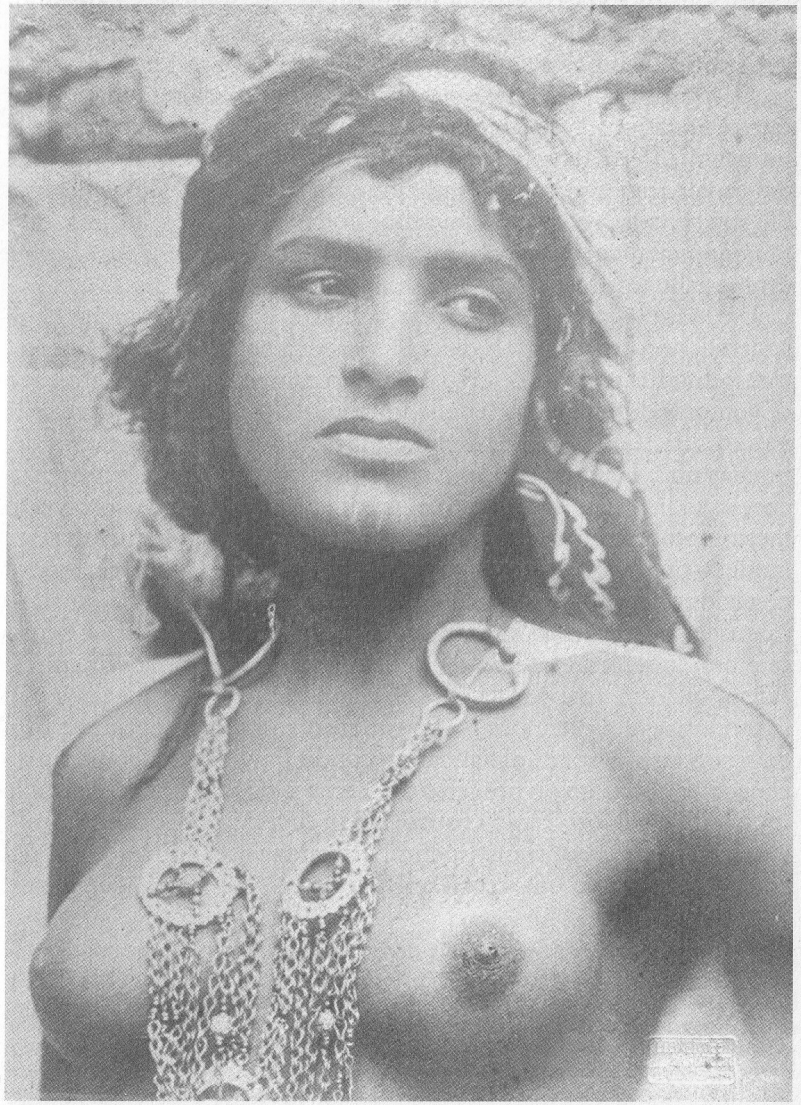
La genealogia da cui proviene la *Bildwissenschaft* tedesca è profondamente diversa da quella che abbiamo appena ricostruito, e questo spiega almeno in parte i tratti che la distinguono dai *visual culture studies* angloamericani. Se questi ultimi, come abbiamo visto, hanno nel loro albero genealogico i *cultural studies* e la loro contestazione delle distinzioni tra cultura alta e cultura bassa, arte e non-arte, il rapporto della *Bildwissenschaft* con la storia dell'arte è molto meno conflittuale. Secondo quanto sostiene Horst Bredekamp[57], l'interesse della *Bildwissenschaft* per il ruolo costitutivo delle immagini nei diversi campi delle scienze umane e sociali ha

[55] E. SHOHAT e R. STAM, *Narrativizing visual culture. Towards a polycentric aesthetics*, in N. MIRZOEFF (a cura di), *Visual Culture Reader*, Routledge, London-New York 1998, pp. 26-49. Cfr. anche E. SHOHAT e R. STAM, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, London-New York 1994.

[56] M. RIMMELE e B. STIEGLER, *Visuelle Kulturen / Visual Culture*, Junius, Hamburg 2012, p. 51.

[57] H. BREDEKAMP, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft* (2003), in A. PINOTTI e A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 137-54.

Figura 5.
Rudolf Franz Lehnert ed Ernst Heinrich Landrock, *Ritratto di giovane donna tunisina*, 1920 circa.



un importante precedente nel modo in cui, nei primi tre decenni del XX secolo, la storia dell'arte tedesca si era interessata al fondamentale ruolo epistemico della fotografia (pensiamo alle doppie proiezioni di diapositive usate da Wölfflin nei suoi corsi, o alle riflessioni di Panofsky sulla distinzione tra originale e riproduzione, su cui ritorneremo nel secondo capitolo), fino ad arrivare, con Aby Warburg, a considerare fotografie militari e di cronaca, grafica pubblicitaria e stampa illustrata come componenti pienamente legittime di un'ampia storia culturale e antropologica delle immagini. Per Bredekamp, in sostanza, la *Bildwissenschaft*, lungi dal dover rompere con la tradizione della storia dell'arte a causa del suo supposto elitismo, dovrebbe considerare quest'ultima, perlomeno nella versione elaborata nella Germania prenazista, come un modello a cui ispirarsi.

Un forte legame con la storia dell'arte è presente anche negli scritti di uno dei fondatori della *Bildwissenschaft*, Gottfried Boehm, che individua come obiettivo di questo campo di studi il tentativo di comprendere la «logica delle immagini» (*Logik der Bilder*) nella sua specificità e nella sua irriducibilità alla logica predicativa del linguaggio[58]. Le immagini, e in modo particolare le immagini artistiche, sono in grado, secondo Boehm, di «produrre senso» attraverso mezzi «propriamente visivi»: dei mezzi che non sono strutturati sul modello predicativo (soggetto-predicato) e binario (affermazione *vs* negazione) di una proposizione linguistica che descrive uno stato di cose, ma piuttosto sono radicati nella continuità, nella densità e nell'indeterminatezza del sensibile. Per questo, al «linguistic turn»[59] affermatosi con la filosofia analitica del linguaggio e con la tendenza della semiotica a considerare quadri, fotografie e film come «testi», bisogna affiancare secondo Boehm un «iconic turn» concepito come ampio progetto di ricerca sulla logica specifica delle immagini e sul loro ruolo costitutivo in diversi campi del sapere[60]. Ogni immagine, continua Boehm, introduce una «differenza» nel campo percettivo: una «differenza iconica» (*ikonische Differenz*),

[58] G. BOEHM, *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini* (2004), in ID., *La svolta iconica*, a cura di M. G. Di Monte e M. Di Monte, Meltemi, Roma 2009, pp. 105-24.

[59] R. RORTY (a cura di), *La svolta linguistica* (1967), Garzanti, Milano 1994.

[60] L'espressione «iconic turn» è stata coniata da Gottfried Boehm, che parla di «ikonische Wende» nel saggio *Il ritorno delle immagini* (1994), in PINOTTI e SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine* cit., pp. 39-72. Cfr. anche S. MAJETSCHAK, *Iconic Turn*, in «Philosophische Rundschau», XLIX (2002), n. 1, pp. 44-64; CH. MAAR e H. BURDA (a cura di), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, DuMont, Köln 2004 (in particolare il saggio di H. BREDEKAMP, *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn*, pp. 15-26).

un «contrasto» che le consente di stagliarsi rispetto all'«orizzonte» che la circonda e di proporsi come entità capace di produrre senso attraverso il «mostrare» piuttosto che il «dire»[61]. In questo, la «logica delle immagini» proposta da Boehm è radicalmente diversa sia dall'«iconografia» sia dall'«iconologia» teorizzata da Erwin Panofsky negli scritti che fanno seguito al suo trasferimento negli Stati Uniti: non si tratta infatti secondo Boehm di cercare i testi e i concetti di cui le immagini artistiche di un determinato periodo storico sarebbero la visualizzazione, ma piuttosto di comprendere la logica radicalmente *non-linguistica*, *non-testuale* con cui le immagini producono senso e sapere. Un programma di ricerca a cui si sono dedicate le attività del centro di studi Eikones, fondato a Basilea nel 2005 da Boehm insieme ad Andreas Beyer e altri, e da cui sono nate pubblicazioni su temi come il ruolo del disegno nella progettazione tecnica e architettonica e nella ricerca scientifica, l'uso di diverse tipologie di immagini (disegno, animazione, pittura, fotografia, cinema) per la rappresentazione del movimento, la rappresentazione iconica dei valori economici, l'efficacia performativa delle immagini, le potenzialità dello «sguardo comparativo» (*vergleichendes Sehen*) nell'analisi delle immagini, così come le relazioni tra immagini e pensiero filosofico, immagini e narrazione, immagini e affetti[62].

Ritornando in anni recenti sul concetto di *iconic turn* formulato per la prima volta nell'antologia *Was ist ein Bild?* nel 1994, Boehm ha sottolineato come la questione di comprendere «che cos'è un'immagine» sia venuta in primo piano a seguito di una serie di trasformazioni che hanno riguardato la dimensione *mediale* delle immagini stesse: i supporti che le veicolano e le visualizzano, le tecnologie che le producono e le trasmettono, i dispositivi che ne definiscono la relazione con lo spettatore, temi di cui parleremo ampiamente nel quarto capitolo. Questa osservazione è stata fatta propria da tutto un versante della *Bildwissenschaft*

[61] Cfr. BOEHM, *Il ritorno delle immagini* cit.

[62] Cfr. le seguenti raccolte di saggi pubblicate dal centro Eikones in collaborazione con l'editore Fink di Monaco di Baviera: G. BOEHM, B. MERSMANN e CH. SPIES (a cura di), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt* (2008); L. BADER, M. GAIER e F. WOLF, *Vergleichendes Sehen* (2010); A. SCHUBBACH e J. GRAVE (a cura di), *Denken mit dem Bild* (2010); R. SIMON e A. HONOLD (a cura di), *Das erzählende und das erzählte Bild* (2010); L. SCHWARTE, *Bild - Performanz. Die Kraft des Visuellen* (2011); S. AMMON ed E. M. FROSCHAUER (a cura di), *Wissenschaft Entwerfen* (2013); N. STEINMÜLLER e P. RATHGEBER, *Bildbewegungen* (2013); E. ALLOA e F. FALK, *Bildökonomie. Haushalten mit Sichtbarkeiten* (2013); G. BOEHM ed E. ALLOA, *Imagination. Suchen und Finden* (2014).

che ha sottolineato l'importanza di contrapporre a quelle teorie che studiano le immagini come configurazioni *immateriali* una prospettiva fondata invece sullo studio delle condizioni *tecnico-materiali* che definiscono la presenza delle immagini all'interno di determinati contesti culturali, arrivando a interpretare l'*iconic turn* come parte di un piú vasto *medial turn* che si interroga sulle diverse forme di *mediazione tecnico-materiale* di ogni forma di esperienza e di conoscenza[63].

Rifacendosi all'opera di alcuni dei padri fondatori della teoria dei *media* come Marshall McLuhan e Friedrich Kittler, questo versante della *Bildwissenschaft* ha focalizzato l'attenzione sulle tecniche e i materiali che stanno alla base delle diverse forme di visualizzazione e di produzione iconica, e che consentono alle immagini di esercitare funzioni culturali essenziali come documentazione, registrazione, archiviazione e comunicazione. Interpretate in quest'ottica, le immagini farebbero parte dell'insieme piú ampio delle *Kulturtechniken*, quelle tecniche su cui si fondano operazioni che costituiscono il tessuto connettivo di una cultura. Ricerche di questo tipo vengono svolte in centri di studio come l'IKKM (Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie) della Bauhaus Universität di Weimar, fondato da Lorenz Engell e Bernhard Siegert, il cui progetto di ricerca quinquennale 2014-19 sulle «ontologie operative» – sul modo in cui l'articolazione ontologica del reale è sempre il prxodotto di determinate operazioni mediali – prende in considerazione operazioni come *opening and closing*, *connecting and detaching*, *repeating and reflecting* e studia il ruolo che in esse giocano le immagini e le diverse forme di visualizzazione[64]. Centri di ricerca come il Sichtbarkeit und Sichtbarmachung («Visibilità e visualizzazione») dell'Universität Potsdam, fondato da Dieter Mersch e altri, si concentrano invece sullo studio delle diverse forme di visualizzazione nella scienza e nell'arte, e sul ruolo giocato dai «media iconici» (*Bildmedien*), producendo pubblicazioni su processi e operazioni come «apparire», «presentificare», «circoscrivere»,

[63] L'idea che l'*iconic turn* possa essere interpretato come parte di un piú vasto *medial turn* si trova nell'introduzione a M. RIMMELE, K. SACHS-HOMBACH e B. STIEGLER, *Bildwissenschaft und Visual Culture*, transcript, Bielefeld 2014, pp. 9-15. Per un'introduzione alla *Medienwissenschaft* o *Medientheorie* tedesca, cfr. D. MERSCH, *Medientheorie. Zur Einführung*, Junius, Hamburg 2006; J. SCHRÖTER (a cura di), *Handbuch Medienwissenschaft*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2014.

[64] www.ikkm-weimar.de (per questo, e per tutti gli altri siti web citati nel presente volume, l'ultima data di consultazione è il 12 gennaio 2016).

«disporre», «rappresentare», «contrastare», «differenziare», «mostrare», «testimoniare», «documentare»[65].

Se in centri di ricerca come l'IKKM di Weimar e Sichtbarkeit und Sichtbarmachung di Potsdam la *Bildwissenschaft* viene studiata all'interno del campo piú ampio della *Medienwissenschaft* o *Medientheorie* – quella «teoria» o «scienza dei media» che studia gli *a priori* tecnico-materiali della cultura e del sapere, e che si è sviluppata in Germania a partire dalla metà degli anni Novanta –, altri istituti, pur non trascurando assolutamente la dimensione mediale delle immagini, preferiscono concentrarsi su altri aspetti della loro presenza all'interno della cultura.

Possiamo ricordare, per cominciare, la figura di Horst Bredekamp con la sua teoria del *Bildakt*, l'«atto iconico», nozione che sta alla base delle attività del centro di ricerca Bildakt und Verkörperung («Atto iconico e incarnazione»), da cui sono scaturite pubblicazioni come i volumi della serie *Actus et imago* su temi come «vedere e «agire», «immagini del corpo e schemi corporei», il rapporto tra le immagini e le diverse forme dell'*embodiment*, dell'*incarnazione* o *personificazione* di processi cognitivi, concetti, valori normalmente considerati come astratti[66].

Nella prospettiva di una *kulturwissenschaftliche Bildwissenschaft*, di una teoria culturologica delle immagini, si situano anche le ricerche di Sigrid Weigel, che nella sua recente *Grammatologie der Bilder* riprende dalla «grammatologia» di Jacques Derrida l'idea che «bisogna pensare la traccia prima dell'ente»[67] per affermare che, nello studio delle immagini, bisogna concentrarsi anche sull'analisi delle «tracce» lasciate da ciò che esisteva *prima* delle immagini in forma non-iconica, virtuale o latente, e che in seguito ha subito un processo di «Bildgebung», di configurazione in forma di immagine. Al cuore delle sue ricerche (che hanno avuto come perno le attività del centro di studi da lei diretto a Berlino dal 1999 al 2015, il Zentrum für Literatur- und Kulturforschung) si trova la questione di come ciò che *non è immagine* – sentimenti e affetti, lacrime e lutto, derisione e venerazione, pregiudizi e condanne, entità ultraterrene e pensieri immateriali – *diventa immagine*: un processo di *apparizione*, di *emergenza*, che lascia delle

[65] www.sichtbarkeit-sichtbarmachung.de.

[66] http://bildakt-verkoerperung.de.

[67] J. DERRIDA, *Della grammatologia* (1967), nuova edizione italiana aggiornata a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 2006, p. 52.

tracce che possono essere studiate attraverso una «grammatologia delle immagini» che combina riflessione teorica e analisi di fenomeni iconici specifici, culturalmente e storicamente determinati, muovendosi tra filosofia e teoria della scienza, storia delle religioni e storia dell'arte, con un'attenzione marcata, ancora una volta, per i processi mediali e le tecniche[68].

Il problema di come qualcosa di non-iconico *diventa immagine*, e in particolare di come vengono prodotte diverse forme di *evidenza visiva* di ciò che non esiste piú, che appartiene al passato e alla storia, è poi il fulcro delle attività di ricerca di un altro centro di studi, il BildEvidenz diretto da Peter Geimer alla Freie Universität di Berlino: combinando estetica e storia, teoria delle immagini e storia dell'arte, il centro studia il modo in cui le immagini partecipano alla costituzione di diverse forme di «evidenza iconica di ciò che è storico». Come scrive Geimer nella presentazione di questo programma di ricerca,

> il passato non è osservabile. È qualcosa di cui abbiamo sentito parlare o di cui abbiamo letto, è qualcosa che ricordiamo o che vediamo attraverso immagini e modelli che mostrano ciò che è stato, ma non è qualcosa che possiamo riprodurre nella sua integrità ormai passata. Per questa ragione, ogni ricostruzione storica si fonda su una qualche relazione tra visibilità e invisibilità, presentificazione e sottrazione, sapere e immaginazione. In che modo, date queste condizioni, si costituisce un'evidenza iconica di ciò che è storico?[69].

A Klaus Sachs-Hombach, infine, si deve il tentativo di sviluppare e coordinare una *Bildwissenschaft* concepita come vasto progetto transdisciplinare di analisi del ruolo costitutivo giocato dalle immagini all'interno di diversi campi delle scienze umane e sociali: dalle discipline che si sono tradizionalmente occupate delle immagini, sebbene in modo parziale e frazionato in base a distinzioni tecnico-mediali (storia e teoria della pittura, della scultura, delle arti grafiche, della fotografia, del cinema, della televisione...), a una serie di discipline che tradizionalmente non hanno avuto nelle immagini uno dei loro principali oggetti di studio, come storia, giurisprudenza, scienze politiche, sociologia, antropologia, filosofia, storia della scienza, biologia, medicina, matematica, informatica, scienze cognitive e neuroscienze. Pur nella sua vastità, il campo transdisciplinare della *Bildwissenschaft* è comunque ben delimitato, secondo Sachs-Hombach, da tre criteri che riguardano le immagini intese come «illustrazione visiva di uno stato di cose fittizio o reale», i criteri della *materialità*, dell'*artificialità* e della *persistenza*:

> Attraverso il criterio della *materialità* vengono esclusi fenomeni come le immagini verbali, come le metafore, e le rappresentazioni dell'immaginazione. Il criterio dell'*artificialità*, che può essere integrato dall'aggiunta di una cornice, distingue le immagini in senso stretto dalle cosiddette immagini naturali, per esempio le immagini degli specchi. Il criterio della *persistenza*, infine, sottolinea che si deve trattare di immagini che possono essere percepite ripetutamente, escludendo fenomeni passeggeri come le immagini che si formano momentaneamente nelle nuvole[70].

Sviluppatisi piú o meno contemporaneamente intorno alla metà degli anni Novanta, *visual culture studies* angloamericani e *Bildwissenschaft* tedesca hanno dunque diversi punti in comune ma anche alcune significative differenze. Due dei loro esponenti piú noti, William J. Thomas (d'ora in poi W.J.T.) Mitchell e Gottfried Boehm, hanno coniato negli stessi anni le espressioni «iconic turn» (Boehm) e «pictorial turn» (Mitchell)[71] per sottolineare la necessità di riconoscere il ruolo centrale delle immagini e della visione nella cultura contemporanea, e l'importanza di sviluppare strumenti capaci di comprendere la logica specifica delle immagini e dello sguardo spettatoriale superando il primato tradizionalmente assegnato dalle scienze umane alla lettura e ai testi. Al di là di questo punto di partenza comune, però, *visual culture studies* e *Bildwissenschaft* prendono vie almeno in parte diverse.

Eredi dei *cultural studies* e contemporanei dello sviluppo dei *feminist* e dei *postcolonial studies*, i *visual culture studies* angloamericani si interessano alla dimensione sociale, culturale e politica delle immagini e delle pratiche di visione tendendo a privilegiare la contemporaneità e la cultura popolare. In una delle piú note introduzioni ai *visual culture studies*, Marita Sturken e Lisa Cartwright danno ampio spazio a temi come «media in everyday life», «advertising and consumer cultures», «postmodernism, indie media, and popular culture» e «the global flow of visual culture» e tra le immagini ne troviamo una grande quantità tratta dagli ambiti della pubblicità (in assoluto, la tipologia di immagini piú citata nel libro), e poi della cronaca, della moda, della *pop culture* musicale, dell'*entertainment* televisivo,

[68] S. WEIGEL, *Grammatologie der Bilder*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2015.
[69] http://bildevidenz.de/.
[70] K. SACHS-HOMBACH (a cura di), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, p. 13.
[71] Sull'espressione «iconic turn» formulata da Boehm, cfr. *supra*, nota 52. Sul «pictorial turn» di cui parla Mitchell, cfr. W.J.T. MITCHELL, *La svolta visuale* (1992), in ID., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2009, pp. 17-47.

della sorveglianza pubblica, dell'immaginario medico-scientifico, della propaganda politica, e solo in parte dalla storia dell'arte, del cinema e della fotografia autoriale[72]. Un altro tratto caratteristico dei *visual culture studies* angloamericani è l'adozione frequente di una postura critico-militante che vede nella ricerca accademica uno strumento di azione politica al fine di svelare la presenza latente di ideologie, identità rigide e imposte dall'alto, logiche di inclusione ed esclusione che mascherano la loro natura artificialmente costruita sotto un velo seducente di naturalità. Come scrive Irit Rogoff, posti di fronte a ogni immagine e a ogni posizione spettatoriale, la prospettiva di ricerca dei *visual culture studies* ci invita a porci una serie di domande di natura chiaramente politica:

> Chi vediamo e chi non vediamo; chi è privilegiato nel regime di visibilità; quali aspetti del passato storico vengono attualmente rappresentati visivamente, e quali no; quali fantasie, e di chi, sono alimentate da quali immagini[73].

Erede in principio di una tradizione essenzialmente filosofica chiaramente presente nella riflessione di Gottfried Boehm (la fenomenologia della percezione di Husserl e Merleau-Ponty, l'ermeneutica di Gadamer e la sua critica dell'idea di immagine come «copia» [*Abbild*], il ruolo centrale dello sguardo e del mostrare nella filosofia del secondo Wittgenstein), la *Bildwissenschaft* tedesca si è rivolta prevalentemente allo studio del ruolo *epistemico*, *conoscitivo* delle immagini, dialogando da vicino con la storia e con la scienza[74]. È solo in una fase piú recente, con i progetti di ricerca che abbiamo menzionato in precedenza e attraverso un dialogo piú serrato con la *Medienwissenschaft*, che la *Bildwissenschaft* ha assunto una dimensione piú ampiamente culturologica, avviando anche tutto un confronto con l'idea di *visual culture*, come testimoniano alcune pubblicazioni apparse negli ultimi anni[75]. Quello che è certo è che la componente *storica* è decisamente piú presente nelle ricerche di area tedesca rispetto a quelle di area angloamericana, in cui domina il riferimento alla contemporaneità[76].

[72] STURKEN e CARTWRIGHT, *Practices of Looking* cit.

[73] I. ROGOFF, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Routledge, London-New York 2000, p. 29.

[74] Sull'interesse, particolarmente marcato, della *Bildwissenschaft* per le immagini scientifiche, cfr. i numeri della rivista «Bildwelten des Wissens», cosí come gli studi di O. BREIDBACH, *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlicher Wahrnehmung*, Fink, München 2005, e il recente ID., *Neuronale Ästhetik. Zur Morpho-Logik des Anschauens*, Fink, München 2013.

[75] Cfr. RIMMELE, SACHS-HOMBACH e STIEGLER, *Bildwissenschaft und Visual Culture* cit.; RIMMELE e STIEGLER, *Visuelle Kulturen / Visual Cuture* cit.

[76] Nicholas Mirzoeff, per esempio, in un'intervista con Margaret Dikovitskaya, sostiene che il termine «visual culture» indica un campo di studi che si trova «nel punto di incontro fra tutte quelle discipline che trattano della questione della visualità nella cultura contemporanea» (DIKOVITSKAYA, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn* cit., p. 225).

A queste due grandi aree geografico-intellettuali in cui si sono sviluppati a partire dall'inizio degli anni Novanta gli studi sulle immagini e la visione bisogna naturalmente aggiungere l'area francese, dalla quale provengono alcuni dei punti di riferimento teorici piú importanti per gli studi di cultura visuale.

Possiamo ricordare, in modo certo non esaustivo, una serie di riferimenti su cui ritorneremo piú volte nei prossimi capitoli. Le riflessioni di Foucault sui regimi di visibilità prodotti dal sapere medico-clinico e dalle diverse forme di esercizio del potere e della disciplina analizzati in libri come *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico* (1963) e *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975)[77]. La teoria della traccia nella grammatologia di Derrida, e quella del *regard* in Sartre e Lacan[78]. I saggi di Roland Barthes sulla retorica dell'immagine e la teoria della fotografia, in particolare *La camera chiara* (1980) con la sua celebre teoria del *punctum*[79]. I contributi sulla rappresentazione del potere e sul potere della rappresentazione di Louis Marin nei suoi scritti sull'*âge classique* e sulla teoria dell'immagine[80], cosí come gli studi di Hubert Damisch sull'origine della prospettiva e il suo rapporto con la teoria dell'enunciazione[81]. Le tesi di Jean Baudrillard su «iperrealtà», «simulacri» e «simulazione»[82], e quelle di Paul Virilio su tecnologia e percezione, con un riferimento particolare al versante delle tecnologie militari[83]. I due libri di Deleuze sul cinema (*L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, rispettivamente del 1983 e 1985)[84], a cui si aggiunge tutto un filone della teoria francese del

[77] M. FOUCAULT, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico* (1963), Einaudi, Torino 1996; ID., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 2014.

[78] DERRIDA, *Della grammatologia* cit.; J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla* (1943), il Saggiatore, Milano 2014; J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2003.

[79] R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

[80] L. MARIN, *Le Portrait du roi*, Minuit, Paris 1981; ID., *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris 1998; ID., *Della rappresentazione* (1994), a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014.

[81] H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva* (1987), Guida, Napoli 1992.

[82] J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1985.

[83] P. VIRILIO, *Guerra e cinema. Logistica della percezione* (1984), Lindau, Torino 1996. Cfr. anche ID., *Estetica della sparizione* (1980), Liguori, Napoli 1992; ID., *La Machine de vision: essais sur les nouvelles techniques de représentation*, Galilée, Paris 1988.

[84] G. DELEUZE, *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983), introduzione di R. Bellour, Ei-

cinema che ha sviluppato idee rilevanti per gli studi sulla cultura visuale: dal concetto di *visuel* di Serge Daney[85] a quello di *entre-images* di Raymond Bellour, al quale si devono anche contributi importanti sulla dimensione propriamente *corporea* dell'esperienza spettatoriale e sulla «querelle des dispositifs»[86], fino agli studi di Jacques Aumont sulle *migrazioni* tra cinema e arti visive, sulla *materialità* delle immagini e sul *pensiero* prodotto dalle immagini in movimento[87]. Le teorie del *figural* sviluppate, a partire dal libro *Discorso, figura* (1971) di Jean-François Lyotard, dallo stesso Aumont, da Nicole Brenez, Philippe Dubois e Luc Vancheri[88]. Gli scritti di Nancy sulle immagini e il ritratto[89], quelli di Marie-José Mondzajn su icona e iconoclastia[90], e quelli di Eric Michaud sul ruolo del visivo nei regimi totalitari[91]. La filosofia delle immagini e dell'*immaginario* sviluppata da Jean-Jacques Wunenburger nel quadro di una linea di ricerca che ha le sue radici negli scritti di Gaston Bachelard e Gilbert Durand[92]. La vasta storia delle immagini e dello sguardo tracciata da Régis Debray nel quadro del progetto ancora piú ampio di una *médiologie* suddivisa nelle tre grandi epoche del-

naudi, Torino 2016 (i.c.s.); ID., *Cinema 2. L'immagine-tempo* (1985), Einaudi, Torino 2016 (i.c.s.). Su Deleuze e il cinema cfr. R. DE GAETANO, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996 e M. BERTOLINI e T. TUPPINI (a cura di), *Deleuze e il cinema francese*, Mimesis, Milano 2002.

[85] S. DANEY, *La Maison cinéma et le monde*, 3 voll., P.O.L., Paris 2001-2002.

[86] R. BELLOUR, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video* (1990), Bruno Mondadori, Milano 2010; ID., *L'Entre-images 2. Mots, Images*, P.O.L., Paris 1999; ID., *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris 2009; ID., *La Querelle des dispositifs: Cinéma - installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012.

[87] J. AUMONT, *A cosa pensano i film* (1996), Ets, Pisa 2007; ID., *L'Œil interminable*, La Différence, Paris 2007; ID., *Matière d'images, redux*, La Différence, Paris 2009; ID., *L'image*, Armand Colin, Paris 2011³.

[88] J.-F. LYOTARD, *Discorso, figura* (1971), a cura di E. Franzini e F. Mariani Zini, Unicopli, Milano 1988; N. BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Paris 1998; PH. DUBOIS, *La question du figural*, in C. MURCIA e P. TAMINIAUX (a cura di), *Cinéma/Arts(s) plastique(s)*, L'Harmattan, Paris 2004, pp. 51-76; L. VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, Armand Colin, Paris 2011. Cfr. anche L. ACQUARELLI (a cura di), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015.

[89] J.-L. NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo* (1999), Cortina, Milano 2002; ID., *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003; ID. (con F. FERRARI), *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; ID., *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2007.

[90] M.-J. MONDZAJN, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (1998), Jaca Book, Milano 2006; ID., *L'Image peut-elle tuer?*, Bayard, Paris 2002.

[91] E. MICHAUD, *Un Art de l'éternité. L'Image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Paris 1996; ID., *Fabriques de l'homme nouveau: de Léger à Mondrian*, Carré, Paris 1997.

[92] J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini* (1998), Einaudi, Torino 1999; ID., *La vita delle immagini* (2002), Mimesis, Milano 2008; ID., *L'immaginario* (2003), Il Nuovo Melangolo, Genova 2008.

la «logosphère», della «graphosphère» e della «vidéosphère»[93]. Le riflessioni di Jacques Rancière su immagini, spettatore e «partage du sensible»[94]. Gli studi di Giovanni Careri sulla rappresentazione visiva degli affetti nella storia dell'arte cosí come sul significato teologico dei gesti[95], e quelli di Carlo Severi sul rapporto tra immagini e antropologia della memoria[96]. L'ampia riflessione sulla temporalità delle immagini, sul rapporto tra visibilità e storia e sulle diverse forme del montaggio proposta a partire dalla metà degli anni Ottanta da Georges Didi-Huberman[97]. Infine, l'ampia esplorazione della cultura visuale contemporanea proposta da André Gunthert attraverso il progetto online culturevisuelle.org e le sue ricerche recenti sulla fotografia digitale come *image partagée* – un'immagine «fluida, smaterializzata, connessa, condivisa»[98].

Cosí come in Germania, ma senza un coordinamento disciplinare a livello nazionale, questi studi si sono spesso sviluppati all'interno di centri di ricerca dedicati esplicitamente alla teoria dell'immagine: possiamo ricordare, per esempio, il Cehta (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts) dell'École des hautes études en sciences sociales di Parigi, diretto da Giovanni Careri; il Lhivic (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine) diretto da André Gunthert; il gruppo di ricerca «Culture visuelle» dell'Irhis dell'U-

[93] R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), Il Castoro, Milano 2010.

[94] J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000 [trad. it. *La divisione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016 (i.c.s.)]; ID., *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris 2001; ID., *Il destino delle immagini* (2003), Pellegrini, Cosenza 2007; ID., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008. Su Rancière, cfr. R. DE GAETANO (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011. Di Gilbert Durand si veda, per esempio, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (1963), Dedalo, Bari 1996.

[95] G. CARERI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo* (2005), il Saggiatore, Milano 2010; ID., *La torpeur des ancêtres: Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Éditions de l'Ehess, Paris 2013; ID., *Caravage: La peinture en ses miroirs*, Citadelles et Mazenod, Paris 2015.

[96] C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino 2004.

[97] Nella vasta bibliografia di Georges Didi-Huberman, rinviamo in particolare ai testi seguenti: G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990; ID., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007; ID., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Bollati Boringhieri, Torino 2006; ID., *Immagini malgrado tutto* cit. Per la serie dei sei volumi *L'Œil de l'histoire* rinviamo al cap. II, nota 96.

[98] A. GUNTHERT, *L'image partagée. La photographie numérique*, Textuel, Paris 2015. A partire dalla fine del 2014, il progetto culturevisuelle.org diretto da André Gunthert è migrato sulla piattaforma online hypothese.org ed è accessibile al seguente indirizzo: http://culturevisuelle.hypotheses.org/. Una piattaforma online per alcuni aspetti simile, in italiano, è www.doppiozero.com, di cui Marco Belpoliti e Stefano Chiodi sono i direttori editoriali.

niversité Lille 3, diretto da Hervé Leuwers e Sophie Raux; il progetto di ricerca *Vivre parmi les écrans* in corso presso l'Université Lyon 3 e coordinato da Mauro Carbone[99].

Bisogna infine menzionare tutta l'ampia e variegata produzione scientifica italiana, un ambito in cui lo studio della dimensione culturale delle immagini e della visione si è sviluppato notevolmente negli ultimi vent'anni attraversando diverse aree disciplinari, dall'estetica alla filosofia teoretica, dalla storia dell'arte alla semiotica, dalla teoria della fotografia a quelle del cinema, della televisione e dei media, dando vita in alcuni casi a centri di studi e a progetti di ricerca esplicitamente dedicati alla cultura visuale. In questo libro, rivolto a un pubblico prevalentemente italiano, non proponiamo un sintetico quadro riassuntivo come quelli appena delineati per le aree angloamericana, tedesca e francese, ma faremo puntualmente riferimento ai singoli contributi nei capitoli pertinenti e nelle diverse sezioni della bibliografia finale.

Una volta completata questa sintetica ricognizione della genesi e dello sviluppo dei *visual culture studies*, della *Bildwissenschaft* e degli studi sulle immagini e la visione in area francese, è venuto ora il momento di chiedersi quali possono essere i presupposti teorici, gli oggetti e gli strumenti che caratterizzano, *oggi*, gli studi sulla cultura visuale, considerati a prescindere dal modo in cui questo campo di ricerca si è configurato nelle diverse aree linguistiche e nazionali. Gli studi sulla cultura visuale sono solo una moda passeggera, un *iconic* o *pictorial turn* che ha momentaneamente contagiato diverse discipline e che è destinato a essere rapidamente rimpiazzato da altri *turns* successivi, o si tratta piuttosto di una prospettiva di ricerca destinata a inscriversi in modo durevole nell'orizzonte degli studi accademici e delle diverse forme di storia e critica della cultura?

La convinzione che sta alla base di questo libro è che gli studi sulla cultura visuale siano una prospettiva di ricerca destinata a durare nel tempo, in quanto gli oggetti e i problemi con cui tale approccio si confronta, lungi dall'essere divenuti obsoleti, sono al contrario sempre piú attuali e in continua trasformazione. Come mostreremo nel prossimo paragrafo, studiare la cultura visuale di un determinato contesto storico-sociale – un contesto la cui delimitazione è sempre

[99] I siti web dei centri di ricerca menzionati nel testo si trovano nella bibliografia posta al fondo del volume.

un atto che deve essere messo in questione, e non assunto come dato *a priori* – comporta l'adozione di una serie di presupposti teorici cosí come l'individuazione di determinati oggetti di studio e il ricorso a un certo numero di strumenti analitici. Lo statuto culturale delle immagini, la pluralità delle forme di esperienza visiva e spettatoriale, i confini mutevoli del visibile, la progressiva ibridazione fra corpi organici e dispositivi tecnologici di visione, l'incessante elaborazione visiva di valori, credenze, identità e «apparenze sociali»[100], il crescente ruolo delle immagini e della visione nelle diverse forme del sapere, della memoria collettiva, della ricerca scientifica o della propaganda politica, sono temi che richiedono di essere studiati attraverso strumenti sempre piú articolati e appropriati, capaci di adattarsi alle trasformazioni incessanti che caratterizzano le culture visuali della contemporaneità e all'evoluzione dei nostri punti di vista sulle culture visuali del passato.

3. *Presupposti, oggetti e strumenti degli studi sulla cultura visuale.*

Studiare la cultura visuale di un determinato contesto significa innanzitutto mettere l'accento sulla dimensione *culturale* – e quindi costruita, artefatta, tecnicamente determinata, socialmente e affettivamente situata, storicamente variabile – delle immagini e della visione, adottando un punto di vista che differisce, senza sottovalutarne l'importanza, da quelle prospettive di ricerca che studiano immagini e visione in termini preculturali e sovrastorici.

Il concetto di «cultura» a cui gli studi sulla cultura visuale fanno riferimento è un concetto ampio, non-gerarchico e non-assiologico[101]. «Cultura» non è né il risultato di un processo progressivo e teleologicamente orientato di educazione e di «civilizzazione» (*Zivilisation*), né un valore positivo attribuito ad alcuni oggetti e non ad altri, né uno spettro di oggetti e processi che sono dati *a priori* in forma gerarchica (in termini di distinzione tra cultura *alta* e cultura *bassa*). Il termine «cultura» nell'espressione «cultura visuale» indica piuttosto, in un senso ampio e antropologico, l'insieme vasto ed eterogeneo degli oggetti, delle tecniche, delle pratiche, delle identità, dei significati e delle ideologie che caratterizzano un qualunque

[100] Cfr. B. CARNEVALI, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, il Mulino, Bologna 2012.

[101] Cfr. RIMMELE e STIEGLER, *Visuelle Kulturen / Visual Culture* cit., pp. 9-26 (*Einleitung: Visuelle Kulturen - Kulturalität des Auges*).

contesto storico che si scelga di prendere come oggetto di studio. L'adozione di questa idea di cultura – che due dei fondatori dei *cultural studies*, Raymond Williams e Stuart Hall, hanno identificato, rispettivamente, con l'intera *way of life* di un popolo, di un periodo storico o di un gruppo sociale[102], e con l'insieme dei processi e delle pratiche attraverso le quali gli individui e i gruppi elaborano e negoziano significati e valori[103] – comporta precise conseguenze nello studio delle immagini e della visione.

Per quanto riguarda le *immagini*, gli studi sulla cultura visuale si fondano innanzitutto sulla possibilità di prendere come oggetto d'analisi *qualsiasi* tipo di immagine che possa essere considerato come culturalmente rilevante, senza limitarsi allo studio di quelle artistiche[104]. La decisione di studiare delle immagini come parte integrante di una determinata cultura visuale implica poi il fatto di prendere in considerazione l'insieme delle *condizioni tecniche e mediali* che ne consentono la visualizzazione e la trasmissione (come faremo nel quarto e nel quinto capitolo), cosí come la varietà degli *usi sociali* di cui sono oggetto (come faremo invece nel sesto). Considerare le immagini come oggetti culturali significa ricostruire la situazione concreta in cui sono sorte, le intenzioni con cui sono state prodotte, i significati e i valori, le identità e gli stereotipi che sono stati riconosciuti in esse da chi le ha prodotte e da chi le ha recepite come spettatore. Significa, in altre parole, ricostruire tutto il tessuto di intenzioni, desideri, credenze e azioni che circonda ogni immagine, mettendo in discussione quell'impressione di trasparenza e di immediatezza, di oggettività e di realismo, che le immagini tendono spesso a produrre.

Per quanto riguarda la *visione*, evidenziarne la dimensione culturale significa studiarne le diverse declinazioni (come faremo nel terzo capitolo) e considerarla come sempre tecnicamente, socialmente e storicamente *situata*. Negli studi di cultura visuale lo sguardo non è mai un atto neutro e de-localizzato: al contrario, è un atto sempre *prospettico*, proiettato a partire da un punto di vista spazialmente e temporalmente concreto, e rivolto a oggetti

[102] Cfr. R. WILLIAMS, *Culture and Society*, Chatto & Windus, London 1958.

[103] Cfr. S. HALL, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* cit.

[104] Un primo, importante tentativo di mostrare l'interesse di tipologie di immagini normalmente ignorate dalla storia dell'arte (immagini tecniche e scientifiche come grafici, schemi, diagrammi, mappe, ecc.), che ha anticipato una lunga serie di ricerche di questo tipo, si trova in J. ELKINS, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 2001.

e fenomeni che si dispongono nel campo visivo secondo modalità che dipendono almeno in parte dalla scelta dei dispositivi tecnico-materiali che inquadrano la visione.

Tali oggetti e fenomeni, inoltre, non devono essere necessariamente delle immagini. Le diverse forme dell'*ekphrasis* letteraria, per esempio – la descrizione letteraria delle immagini e delle opere d'arte visiva[105] –, possono assolutamente rientrare nel perimetro degli studi sulla cultura visuale, come ha sottolineato di recente Michele Cometa nel suo *La scrittura delle immagini*[106], e del resto tutto un versante dei *visual culture studies* – sin dal libro *Iconology. Image, Text, Ideology* (1987) di W.J.T. Mitchell[107] – si è tradizionalmente dedicato allo studio dei rapporti tra parola e immagine, trovando un punto di riferimento nella rivista «Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry». Lo stesso può dirsi di campi come l'architettura, il design e la moda, che possono essere studiati in termini di cultura visuale, come mostra Matthew Rampley in *Exploring Visual Culture*[108], se ci si concentra sul modo in cui si manifestano visivamente, sulle tipologie di immagini che essi direttamente o indirettamente producono (per esempio in termini di servizi fotografici su edifici, oggetti e abiti, o in termini di forme di visualizzazione usate in fase di progettazione), cosí come sulle diverse tipologie di sguardi che possono essere ad essi rivolti[109]. Come scrive giustamente Mieke Bal, «gli studi sulla cultura visuale non sono definiti dalla scelta dei loro *oggetti*, ma dall'attenzione rivolta alle *pratiche del vedere*. È la possibilità di essere oggetto di un atto di visione, e non la materialità dell'oggetto visto, che stabilisce se un artefatto possa essere considerato nella prospettiva

[105] Su cui cfr. F. FIMIANI, *Forme informi. Studi di poetiche del visuale*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2006. Di Fimiani cfr. anche *Fantasmi dell'arte. Sei storie con spettatore*, Liguori, Napoli 2013.

[106] Cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano 2012. Si veda anche ID., *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004; ID. (insieme ad A. MONTANDON), *Vedere. Lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, :duepunti, Palermo 2009; ID., *Studi culturali*, Guida, Napoli 2010. Il *Dizionario degli studi culturali*, curato da Michele Cometa insieme a Roberta Coglitore (Meltemi, Roma 2004), è ora disponibile online nel sito www.studiculturali.it

[107] W.J.T. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

[108] M. RAMPLEY, *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.

[109] Su architettura e cultura visuale, cfr. per esempio I. RUBY, A. RUBY e PH. URSPRUNG, *Images. A Picture Book of Architecture*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York 2004.

degli studi sulla cultura visuale»[110]. W. J. T. Mitchell aggiunge che tra i compiti principali degli studi sulla cultura visuale deve esservi quello di «showing seeing», di esporre e analizzare l'atto stesso del vedere nelle sue diverse declinazioni estetiche ed epistemiche, culturali e sociali[111].

Come vedremo ulteriormente nel secondo e nel terzo capitolo, i modi di vedere, le modulazioni dello sguardo, l'estensione e le coordinate del visibile non sono mai considerati dagli studi di cultura visuale come fenomeni immediatamente *dati*, naturali e sovrastorici, ma piuttosto come fenomeni che sono sempre tecnicamente e storicamente determinati. Il fenomeno dell'*attenzione visiva*, per esempio, non è un fenomeno percettivo e cognitivo sovrastorico, bensí una modulazione dello sguardo la cui natura cambia nel tempo a seconda dei dispositivi che configurano lo sguardo stesso, e questo spiega perché si possa parlare di una storia, un'economia o un'ecologia dell'attenzione[112].

In che senso però si può parlare di *storicità della visione*, dal momento che l'atto del vedere sembra coinvolgere tutta una serie di processi fisici, biologici, fisiologici e neurologici che non sembrano dipendere né da variabili storiche né dai diversi contesti sociali? La questione – ampiamente presente nella storia dell'arte all'inizio del XX secolo, cosí come nelle teorie della fotografia e del cinema degli anni Venti e Trenta, come vedremo approfonditamente nel secondo capitolo – è di importanza centrale per gli studi sulla cultura visuale, ed è stata di recente al centro di un dibattito in cui si sono confrontati studiosi che contestano l'idea di una storicità della visione, e altri che invece la sostengono[113].

Tra i primi troviamo filosofi come Arthur Danto, per il quale

> la tesi secondo la quale l'occhio è storico come ogni conoscenza umana – tesi per cui si sostiene che ci sarebbero delle modificazioni della percezione visiva vincolate a, ed eventualmente sintomatiche di, particolari cambiamenti storici, e che si darebbe dunque una storia del vedere del tutto analoga all'evoluzione della produzione artistica – attribuisce al nostro apparato ottico [...] una plasticità di gran lunga superiore a quella che i fatti riconosciuti in materia di percezione [...] sembrano autorizzare[114].

Ciò che consideriamo erroneamente come una storicità della visione, secondo Danto, non è altro che «la storia del sistema centrale che riveste ciò che vediamo di significati che non hanno completamente a che fare con quanto vediamo, poiché sono spesso termini relazionali evocati da oggetti non presenti nelle immagini». In altre parole, «l'occhio non è storico ma noi sí»[115].

Tra i secondi vi sono invece storici dell'arte come Jonathan Crary, che nel suo *Le tecniche dell'osservatore* (1990) scrive:

> La visione e i suoi effetti sono sempre inseparabili dalle possibilità di un soggetto osservatore che è allo stesso tempo *sia* il prodotto storico *sia* il luogo dove si verificano le pratiche, le tecniche, le istituzioni e le procedure di soggettivazione. [...] Sebbene sia evidente che si tratta dell'azione del guardare, un osservatore è soprattutto un individuo che compie tale azione all'interno di una determinata serie di possibilità, un soggetto che è dunque inquadrato in un sistema di convenzioni e di limitazioni. E con il termine «convenzioni» si intende qui suggerire un aspetto molto piú complesso rispetto a quello meramente riconducibile alle pratiche di rappresentazione. Come per ogni altra epoca, se possiamo affermare che esiste uno specifico osservatore proprio del XIX secolo, è soltanto in termini di costruzione di un *effetto* prodotto da un sistema irriducibilmente eterogeneo di rapporti discorsivi, sociali, tecnologici e istituzionali. A questo sistema in continua mutazione non preesiste dunque nessun soggetto osservatore[116].

Le tesi di Crary – che nel suo libro analizza il passaggio da una concezione *geometrica* della visione fondata sull'analogia tra occhio e *camera obscura* (fig. 6) a una concezione *fisiologica* della visione che accompagnerà l'invenzione di dispositivi ottici come lo stereo-

[110] M. BAL, *Visual essentialism and the object of visual culture*, in «JVC», vol. II (2003), n. 1, p. 11. Cfr. ID., *A Mieke Bal Reader*, University of Chicago Press, Chicago 2006.

[111] W. J. T. MITCHELL, *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale* (2002), in ID., *Pictorial Turn* cit., pp. 51-79.

[112] Sulla storicità dell'attenzione, cfr. J. CRARY, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The Mit Press, Cambridge-London 1999. Sull'economia dell'attenzione, cfr. J. BELLER, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Spectacle*, University Press of New England, Hanover-London 2006. Sull'ecologia dell'attenzione, Y. CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, Paris 2014.

[113] Sul tema della storicità della visione, cfr. *Symposium: The historicity of the eye*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LIX (2001), n. 1, contenente testi di A. C. Danto, N. Carroll, M. Rollins e W. Davis. Una traduzione parziale degli atti di questo simposio si trova in A. C. DANTO, *La storicità dell'occhio*, a cura di M. Di Monte, Armando, Roma 2007.

[114] ID., *Vedere e rappresentare*, *ibid.*, p. 29.

[115] *Ibid.*, pp. 55-56.

[116] J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore* (1990), a cura di L. Acquarelli, Einaudi, Torino 2014, pp. 8-9. Cfr. anche quanto scrive già nel 1983 un altro storico dell'arte, Norman Bryson, nel quadro di una critica all'approccio percettologico di Gombrich in *Arte e illusione* (1960): «Non possiamo dare per scontato che l'osservatore sia "dato": il suo ruolo, e il lavoro che è chiamato a eseguire, sono costruiti dall'immagine stessa, e l'osservatore a cui fa riferimento la Chiesa medievale è diverso da quello a cui fa riferimento Raffaello, e quest'ultimo ancora diverso da quello a cui fa riferimento Vermeer. Secondo l'approccio percettologico allo studio dell'arte, l'osservatore rimane stabile nel tempo come l'anatomia della visione, e [...] l'enfasi che Gombrich e altri mettono sulla psicologia della percezione ha finito per de-storicizzare la relazione tra il dipinto e l'osservatore: la dimensione storica della visione è stata messa tra parentesi» (cfr. N. BRYSON, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983, p. XIII).

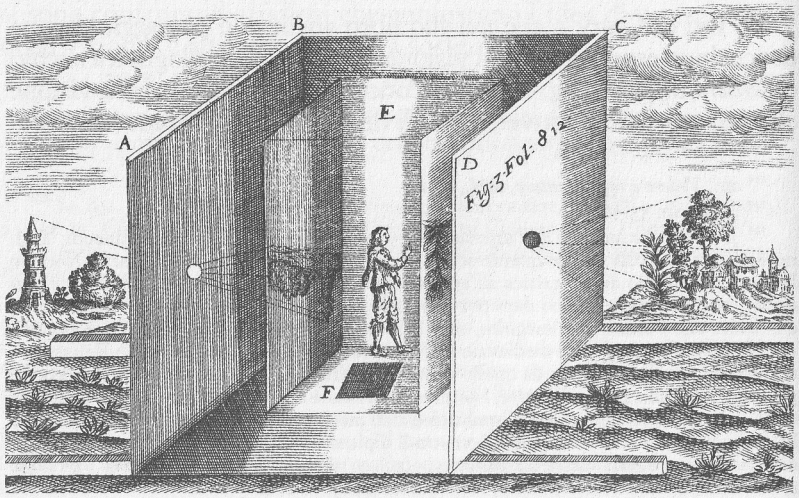
scopio – riformulano in un'ottica foucaultiana quell'idea di una correlazione tra storia della visione e storia dei dispositivi ottici che era già al centro degli scritti di Walter Benjamin e Marshall McLuhan.

Benjamin, come vedremo meglio nel secondo capitolo, riteneva che vi fosse una correlazione fra la storia degli *Apparate* tecnici (tra cui fotografia e cinema, telefono e radio) e la storia delle forme della percezione visiva e acustica, mentre McLuhan traccia nei suoi scritti una vasta storia dei media che vede nell'avvento della scrittura, e in seguito della stampa, il passaggio da quel primato dell'*ascolto* che caratterizzava le culture orali a un primato della *visione* che contraddistingue invece l'èra meccanica: un passaggio riassumibile nell'espressione «an eye for an ear», come leggiamo in *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964)[117]. La stessa correlazione fra storia dei media e storia delle forme della percezione può essere individuata negli scritti di altri autori fondamentali per la teoria contemporanea dei media: per esempio Friedrich Kittler, che in *Gramophone,*

[117] M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* (1964), prefazione di P. Ortoleva, postfazione di P. Pallavicini, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 91-97 (capitolo intitolato *La parola scritta. Un occhio per l'orecchio*).

Figura 6.

Camera oscura, incisione da Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Joannem Janssonium, Amsterdam 1671.



Film, Typewriter (1986) sottolinea come la nascita, nel corso del XIX secolo, di nuovi media ottici (fotografia e cinema), acustici (cilindro fonografico e grammofono) e tipografici (macchina da scrivere) abbia prodotto delle profonde trasformazioni nel sensorio umano, o ancora Vilém Flusser, secondo cui gli «apparati» producono delle forme di tecnicizzazione della visione (un «apparatisches Sehen») che tendono a diventare autonome rispetto all'occhio umano.

Il modo in cui si parla di «storicità della visione» all'interno degli studi sulla cultura visuale non implica dunque che vi sia necessariamente una storicità del vedere inteso come processo psicofisiologico, le cui eventuali trasformazioni sono collegate alla questione piú generale della plasticità del cervello e devono quindi essere studiate in un'ottica neuroscientifica. La storicità della visione va intesa piuttosto come storicità delle *tecnologie ottiche* che definiscono le coordinate del visibile, dei *dispositivi* che inquadrano il nostro rapporto con le immagini e promuovono determinate abitudini visive piuttosto che altre, cosí come delle *dinamiche culturali e sociali* che accompagnano l'atto di guardare e di essere guardati[118].

Interpretata in questa prospettiva, la visione ha dunque una storia che è innanzitutto legata a quella delle *tecnologie ottiche* (telescopio, microscopio, occhiali, visori a raggi infrarossi, visori legati a dispositivi di «realtà virtuale» o di «realtà aumentata»)[119], che si innestano come protesi sugli organi della vista e trasformano la nostra capacità di vedere, e a quella dei *dispositivi* (una sala di un museo o di una galleria, una sala cinematografica, uno schermo collocato in uno spazio urbano, lo schermo di un telefono cellulare) che configurano da un punto di vista spaziotemporale il nostro sguardo spettatoriale, favorendo determinati ritmi o stili di visione, e a volte imponendo dei veri e propri «regimi scopici» (una nozione su cui ritorneremo nel terzo capitolo). La visione ha poi una storicità legata al fatto che il vedere è un atto attraverso il quale vengono elaborati e negoziati valori, identità, credenze e posizioni sociali.

[118] Lo stesso David Bordwell, uno dei principali esponenti dei *film studies* di taglio neoformalista e cognitivo, ammette la possibilità che vi siano «habits and skills» di percezione visiva che vengono promossi da determinati *media* o determinati stili di rappresentazione: cfr. D. BORDWELL, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1998, pp. 139-46.

[119] Sugli occhiali, cfr. A. MAILLET, *Gli occhiali. Scienza, arte, illusioni* (2008), Cortina, Milano 2010.

Il caso del cinema – che in un libro del 2005 Francesco Casetti ci propone di interpretare come vero e proprio «occhio del Novecento», con un evidente riferimento all'«occhio del Quattrocento» di Baxandall[120] – è in questo senso esemplare. Nel corso della sua storia, il cinema ha messo in scena diverse tipologie di sguardo, alternando prossimità e distanza, coinvolgimento e distacco, visioni d'insieme e attenzione ai dettagli. Ha impiegato tecnologie ottiche che hanno introdotto nuovi modi di vedere prima inaccessibili (pensiamo alle inquadrature in primo piano, capaci di proiettare il volto di un attore su uno schermo di diversi metri quadrati, o a tutti gli effetti visivi prodotti dalle diverse tecniche di montaggio). Ha visto il graduale affermarsi di dispositivi, come quello della sala cinematografica – con la sua visione collettiva, univocamente orientata verso lo schermo, e in una condizione di quasi totale oscurità –, capaci di configurare una ben precisa esperienza spettatoriale, al tempo stesso visiva, psichica e corporea[121]. Infine, ha invitato masse di spettatori a confrontarsi con la rappresentazione visiva di individui, corpi, gesti, storie, luoghi, memorie, credenze, immaginari.

Considerato in quest'ottica, il cinema ci mostra come, nel momento in cui facciamo riferimento al concetto di cultura visuale, la visione e il visibile non possono essere analizzati in termini astratti e sovrastorici, come avviene in tutta una serie di tradizioni filosofiche e psicologiche che prenderemo in considerazione nella seconda parte di questo capitolo. Compito degli studi sulla cultura visuale è invece quello di individuare, interpretare e descrivere le articolazioni storiche di entrambi, scegliendo con attenzione gli oggetti e i fenomeni grazie ai quali tali articolazioni storiche possono essere ricostruite.

La tesi della storicità della visione è stata sottolineata dallo storico dell'arte Hal Foster attraverso la distinzione tra *visuality* e *vision*, in cui il termine «visuality»[122] indica esplicitamente il carattere tecnicamente mediato, socialmente e culturalmente costruito dei modi di vedere e di mostrare, sottolineando come questi siano delle pratiche che hanno luogo all'interno di un campo di visibilità che è sempre definito da una molteplicità di dispositivi tecnici, spaziali e

[120] Cfr. F. CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005 (in particolare il cap. I, *Lo sguardo di un'epoca*, pp. 21-54).

[121] Cfr. BELLOUR, *Le Corps du cinéma* cit.; ID., *La Querelle des dispositifs* cit.; F. CASETTI, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

[122] H. FOSTER (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988.

discorsivi. W.J.T. Mitchell, dal canto suo, ha definito lo studio della cultura visuale come studio della «costruzione visiva del sociale» e contemporaneamente della «costruzione sociale del visivo»[123], mettendo in entrambi i casi l'accento su un concetto che sta al centro degli studi culturali in genere: l'idea che fenomeni, nozioni e pratiche che possono apparire a prima vista come naturalmente dati e non problematici sono in realtà delle «constructions» risultanti da un insieme di fattori sociali, tecnici e politici che si sono formati in un ben preciso contesto. Sempre a Mitchell dobbiamo l'enfasi sulla distinzione – presente in inglese ma non in italiano, francese o tedesco – tra «pictures» e «images», ossia tra immagini-*images* considerate come entità immateriali (figure, motivi, forme) che possono attraversare il tempo e manifestarsi in un medium o in un altro senza perdere la loro identità, e immagini-*pictures* considerate invece come entità materiali che devono la loro esistenza storicamente concreta a un insieme di supporti, media e dispositivi[124].

Distinzioni come quelle tra *vision* e *visuality*, *images* e *pictures* sono utili per tracciare i confini di un campo vastissimo come quello degli studi sulla cultura visuale: un campo esplicitamente aperto e *transdisciplinare*, come abbiamo visto, in cui la questione del ruolo culturale delle immagini e della visione viene studiata attraversando diverse prospettive teoriche e disciplinari, distinguendosi però da quelle che hanno studiato immagini e visione in termini astratti e sovrastorici.

4. *Delimitazioni di campo.*

L'oggetto di studio «immagine» non è certamente appannaggio esclusivo degli studi di cultura visuale. Numerose discipline lo indagano, ciascuna dalla propria prospettiva. Sotto il profilo teorico ed epistemologico, gli studi di cultura visuale si differenziano innanzitutto dagli approcci filosofici, semiologici e psicologici per l'accento che pongono sulla dimensione contestuale e culturale dell'esperienza delle immagini intese – come abbiamo visto in precedenza – nell'accezione di *pictures*: è infatti la natura sempre

[123] MITCHELL, *Mostrare il vedere* cit.

[124] Sulla distinzione tra *image*, *medium* e *picture* cfr. ID., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005, p. XIII. Cfr. anche il recente ID., *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago 2015.

situata (non in una semplice visione, bensí in una *visuale* sempre ideologicamente, culturalmente, sessualmente condizionata) del fare e del fruire immagini (termine sempre declinato al plurale) a costituire il loro proprio campo di ricerca. In questo senso, gli studi di cultura visuale si collocano per cosí dire «a valle» rispetto a quelle teorie che si rivolgono a enucleare strutture caratteristiche dell'esperienza d'immagine (al singolare) in quanto tale, strutture cioè che distinguono l'esperienza dell'immagine dall'esperienza del percetto, del ricordo, della fantasia, del sogno, del concetto ecc.

Proprio per questa differente perimetrazione dell'area di indagine, è utile mappare – seppur sinteticamente – quel che si trova «a monte», incominciando in primo luogo dalla filosofia dell'immagine. È sufficiente uno sguardo di sorvolo sul pensiero antico per rendersi subito conto che nella nostra cultura la riflessione intorno all'immagine data dalla nascita della filosofia stessa. Gli orizzonti problematici dischiusi nelle meditazioni di Platone e Aristotele, lungi dal poter essere archiviati come capitoli della storiografia, continuano a interpellare con urgenza i teorici contemporanei. «L'anima non pensa mai senza immagini [*phantásmatos*]», avverte il *De anima* (431a 16-17) aristotelico[125]. E il *De memoria* (450a 1-3) precisa che questo *phantasma* va inteso come analogo della figura: «Nel pensare si dà lo stesso fenomeno che nel disegnare una figura: qui, pur non avendo affatto bisogno di un triangolo di grandezza determinata, tuttavia lo tracciamo di una grandezza determinata»[126]. Viene cosí potentemente enfatizzato il ruolo decisivo giocato dall'immagine nell'attività cognitiva, ruolo che a tutt'oggi rappresenta un campo di ricerca assai vivace e in forte espansione, se pensiamo alle implicazioni epistemologiche dei processi di visualizzazione (quel che in inglese va sotto il nome di *imaging* e di *visualization*). In fondo, è solo disegnando sotto la guida di Socrate che già lo schiavo del *Menone* (82a) platonico perviene alla comprensione del ragionamento geometrico che gli era stato proposto: solo ricorrendo all'immagine (*eidolon*) si riesce a cogliere l'idea (*eidos*), come ha opportunamente sottolineato Ernst Cassirer in una conferenza appunto intitolata *Eidos ed eidolon* (due termini che affondano entrambi le loro radici nell'*idein*, nel vedere)[127].

[125] ARISTOTELE, *Dell'anima*, in *Opere*, vol. IV, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 180.

[126] ID., *Della memoria e della reminiscenza*, *ibid.*, p. 239.

[127] E. CASSIRER, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone* (1922-23), Cortina, Milano 2009.

Non v'è dubbio che Platone dichiari di non voler concedere ai produttori di immagini il diritto di cittadinanza nel suo Stato ideale: il pittore che raffigura un letto in immagine produce un'immagine copiativa depotenziata (tanto sotto il profilo gnoseologico quanto sotto quello ontologico) rispetto al letto sensibilmente percepibile costruito dal falegname, che già di per sé è una forma derivata e impoverita rispetto all'idea di letto in sé (*Repubblica*, X, 596a-597e). Tuttavia, un esame del *corpus* platonico che non si adagi pigramente sulla *vulgata* del filosofo nemico delle immagini consentirebbe di rintracciare una costellazione di problemi che avrebbero stimolato per secoli la riflessione successiva.

Basti pensare, sempre per restare nella *Repubblica*, alla celeberrima analogia della caverna (VII, 514b-520a), che nel corso degli anni Settanta è stata tematizzata da registi come Bernardo Bertolucci (*Il conformista*, 1970) e Orson Welles (nella narrazione animata del 1973), e poi considerata come metafora della condizione dello spettatore preso nelle maglie del dispositivo cinematografico da teorici come Jean-Louis Baudry (su cui ritorneremo nel quarto capitolo). Se poi ci rivolgiamo al *Sofista* (233d-236c), ci imbattiamo in un'importante distinzione, quella fra imitazione della realtà (mimesi icastica) e imitazione dell'apparenza (mimesi fantastica), che sarebbe successivamente stata rielaborata dalla psicologia della percezione: un conto è infatti rappresentare un rettangolo come un rettangolo (rispettando «icasticamente» la sua natura in sé), un conto è rappresentarlo come un parallelogramma (cioè renderlo tenendo conto dell'angolo visuale del soggetto che lo osserva). Ancora nel *Sofista* (240a sgg.), Platone ci presenta la natura strutturalmente ambigua dell'immagine, come qualcosa che «senza, dunque, essere realmente, è però realmente». L'irrealtà dell'immagine è appunto la sua realtà in quanto immagine, cioè la realtà di ciò che non è realmente quel che sembra, la realtà dell'irreale, l'essere del non-essere.

Si tratta di un viluppo che, a distanza di duemilatrecento anni, insiste nell'interrogarci ogni qualvolta ci poniamo il problema della cosiddetta «derealizzazione»: problema che ha attraversato tutto il Novecento, alimentando una significativa corrente di teorici fortemente sospettosi (quando non apertamente ostili) nei confronti dello sviluppo sempre piú pervasivo di produzione, circolazione e consumo iconico nella cosiddetta «civiltà delle immagini»[128], promossa innan-

[128] Si veda l'ampia ricognizione offerta da G. GURISATTI, *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012.

zitutto dalla televisione. A questo partito appartengono intellettuali come Theodor W. Adorno e Günther Anders: se per il primo «l'immagine è presa come una parte della realtà; [...] la realtà, rovesciata, guarda con gli occhi della televisione»[129], per il secondo la televisione, avvicinando in maniera omogenea tutte le regioni del mondo allo spettatore, finisce per far scomparire il mondo stesso, trasformandolo in «fantasma»: «Quante piú cose sono fatte presenti, tanto meno presenti sono fatte»[130]. Di «spettrografie» a proposito delle immagini televisive parla anche Jacques Derrida, che ci ricorda come il termine «spettro» abbia «qualcosa dello spettacolo: lo spettro è prima di tutto qualcosa di visibile. Ma è del visibile invisibile, la visibilità di un corpo che non è presente in carne ed ossa»[131]. La nozione stessa di «spettacolo» con tutta la sua forza derealizzante era del resto già stata ampiamente esplorata fin dalla seconda metà degli anni Sessanta da Guy Debord, che aveva precisato che «lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini», individuando quale «cuore dell'irrealismo della società reale»[132] la spettacolarizzazione diffusa caratteristica della fantasmagoria contemporanea della merce, trasfigurata nella costellazione di pubblicità, propaganda, informazione e consumo (fig. 7).

Non di irrealismo quanto piuttosto di «iperrealismo» parla dal canto suo Jean Baudrillard, per il quale la derealizzazione mediatica propria di un mondo trasformatosi in «simulacri» e «simulazioni» che si rimandano gli uni alle altre senza alcun ancoraggio a referenti reali (un processo che si avvierebbe fin dalle finzioni scenografiche proprie dell'epoca barocca)[133] finisce per ribaltarsi in una forma di iperrealtà, in cui a scomparire è la stessa possibilità di distinguere la realtà dall'immagine di essa, con conseguente obliterazione di entrambe: «Viviamo in un mondo in cui la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare nel contempo questa scomparsa»[134].

[129] TH. W. ADORNO, *La tv tra illusorio progetto e continua mistificazione* (1953), in «Cinema Nuovo», XXI (1972), n. 216, pp. 100-9, qui p. 103.

[130] G. ANDERS, *L'uomo è antiquato*, vol. I. *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale* (1956), Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 154.

[131] J. DERRIDA e B. STIEGLER, *Ecografie della televisione* (1996), Cortina, Milano 1997.

[132] G. DEBORD, *La società dello spettacolo* (1967), SugarCo, Milano 1990, p. 54.

[133] J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Feltrinelli, Milano 1984, pp. 61-64. Cfr., fra i molti lavori dello stesso autore dedicati a tali questioni, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* (1981), Pgreco, Milano 2009.

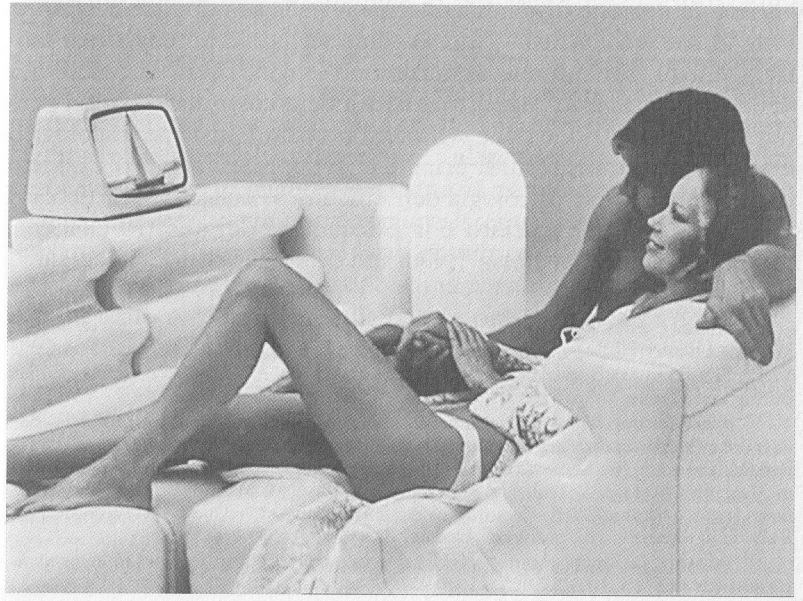
[134] ID., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* (1995), Cortina, Milano 1996, p. 9.

Si tratta di una serie di posizioni elaborate soprattutto in riferimento all'impatto provocato dalla diffusione planetaria delle immagini televisive, e che però si prolungano nelle riflessioni odierne intorno agli effetti delle tecnologie digitali: effetti che spesso vengono interpretati nel senso di una *smaterializzazione*, piuttosto che non come (piú correttamente) una *differente materialità* delle immagini e dei loro supporti[135].

Fatto dunque salvo che una genealogia delle teorie dell'immagine dovrebbe risalire fino all'antichità per poter rintracciare le proprie fonti seminali che si prolungano fin dentro il nostro presente, per comprendere piú adeguatamente il modo in cui gli studi di cultura visuale si perimetrano rispetto alle teorie dell'immagine è opportuno rivolgersi al panorama contemporaneo, enucleando alcune proposte paradigmatiche. Nel proce-

[135] R. W. BELK, *Extended self in a digital world*, in «Journal of Consumer Research», XL (2013), n. 3, pp. 477-500. Sulle implicazioni estetologiche della virtualità cfr. R. DIODATO, *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Figura 7.
Guy Debord, immagine dal film *La Société du spectacle* (1973).



dere a questa selezione ci imbattiamo però subito, inevitabilmente, non solo nella notevole complessità del quadro teorico (che rende in certa misura ingiusta ogni scelta e ogni esclusione), ma anche nella polivocità della nozione stessa di «immagine»: l'immagine come *picture* (figura su supporto materiale), l'immagine mentale o rappresentazionale, l'immagine onirica e mnestica, l'immagine come tropo del linguaggio figurato, l'immagine come oggetto dell'immaginazione e dell'immaginario individuale e collettivo.

Dovendo illustrare le posizioni teoriche che si distinguono dagli studi di cultura visuale, e occupandosi questi ultimi principalmente di immagini nel senso di *pictures*, ci concentreremo su quelle prospettive che si sono focalizzate appunto sull'esperienza della *picture* in quanto tale, a prescindere dunque da quei condizionamenti culturali variamente declinati che costituiscono invece la cifra comune condivisa dagli studi di cultura visuale. Cosí facendo, escluderemo dunque necessariamente le variegate direzioni di ricerca relative alle altre accezioni non *pictorial* di immagine. Ciò non significa, evidentemente, che tali ulteriori direttrici non abbiano rilevanti connessioni con il mondo delle *pictures*. Anzi: come si è accennato sopra, proprio la macrodistinzione fra *image* e *picture* è al centro della riflessione di uno dei protagonisti dei *visual culture studies*, W. J. T. Mitchell[136]. E ancora, la nozione di «immaginario» – nella sua duplice accezione individuale e collettiva –, inteso come serbatoio potenziale di motivi, schemi, simboli che costituiscono le condizioni di possibilità delle immagini, è in rapporto strutturale e costitutivo con la produzione e la fruizione delle *pictures*: l'orizzonte insieme psicologico e antropologico degli studi principali sviluppatisi attorno a questo concetto (Jung e la psicologia dell'«inconscio collettivo» articolato in «archetipi»[137]; Bachelard e la psicoanalisi dei quattro elementi fondamentali della materia[138]; Durand e l'archetipologia generale[139],

[136] Si veda il tentativo di classificazione proposto in W. J. T. MITCHELL, *What is an image?*, in «New Literary History», XV (1984), n. 3, pp. 503-37.

[137] Si vedano i saggi raccolti in C. G. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1980.

[138] G. BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco* (1938), Dedalo, Bari 2010; ID., *Psicanalisi delle acque* (1942), Red, Milano 2006; ID., *Psicanalisi dell'aria* (1943), Red, Milano 2007; ID., *La terra e le forze. Le immagini della volontà* (1948), Red, Como 1989; ID., *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità* (1948), Red, Milano 2007; ID., *Poetica del fuoco* (1988, postumo), Red, Como 1990. Per le arti visive si vedano i testi raccolti in ID., *Il diritto di sognare* (1970, postumo), Dedalo, Bari 2008.

[139] DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* cit.

cosí come la prosecuzione di questo filone di studi da parte di Jean-Jacques Wunenburger[140]) si delinea come problematicamente teso fra la consapevolezza di determinazioni culturali specifiche e l'aspirazione all'individuazione di strutture universali dell'immaginario che pertengono all'umanità in quanto tale.

Fatte queste premesse, prendiamo dunque sinteticamente in esame alcune proposte teoriche che si rivolgono all'oggetto *picture*, non però (o almeno non innanzitutto) come oggetto culturalmente esperito.

4.1. Fenomenologia.

Nella riflessione di Edmund Husserl[141], poi ripresa dall'allievo Eugen Fink[142], l'esigenza fondamentale consiste nel descrivere i caratteri strutturanti della «coscienza d'immagine» (*Bildbewußtsein*) in quanto essenzialmente distinta dalle altre forme di intenzionalità della coscienza: la percezione, la memoria, l'anticipazione, la fantasia, l'illusione, l'allucinazione. La percezione funge da punto di partenza: per Husserl è l'esperienza nel vero senso del termine, la «presentazione» (*Gegenwärtigung*) della cosa in carne e ossa, effettivamente esistente di fronte ai nostri occhi, che coincide sostanzialmente con la nostra credenza in tale esistenza. Le altre sono forme derivate e modificate della percezione, sono ri-presentazioni o «presentificazioni» (*Vergegenwärtigungen*): la memoria mi ri-presenta un oggetto che è stato presente in passato; l'anticipazione mi presentifica un oggetto che sarà presente in futuro; l'illusione è una distorsione della percezione; l'allucinazione una patologica percezione priva di oggetto. La fantasia per contro si correla a un oggetto che non viene posto come esistente (né al presente, né al passato, né al futuro), bensí a un ente inventato. Né la memoria né l'anticipazione si relazionano a una presenza; la coscienza d'immagine invece, similmente alla percezione, si rapporta a una presenza; tuttavia si tratta non di una presenza in carne e ossa, ma appunto in immagine: è quel modo della coscienza che intenziona

[140] Tra le molte pubblicazioni di Jean-Jacques Wunenburger su immagini e immaginario, cfr. *Filosofia delle immagini* cit. e i già citati *La vita delle immagini* e *L'immaginario*.

[141] E. HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Nijhoff, The Hague-Boston-London 1980 (*Husserliana*, vol. XXIII).

[142] E. FINK, *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà* (1930), a cura di G. J. Giubilato, Mimesis, Milano 2014.

oggetti quali dipinti, disegni, fotografie, sculture. Se la percezione è semplice, la coscienza d'immagine è complessa, e in particolare tripartita in: *cosa iconica* (*Bildding*, l'immagine fisica, il supporto materiale: marmo, tela, carta, pigmenti ecc.); *oggetto iconico* (*Bildobjekt*: quel che vedo raffigurato nella cosa iconica); *soggetto iconico* (*Bildsujet*: il referente esterno). Cosí, se contemplo un busto di Bismarck avrò che la cosa di marmo sarà il *Bildding*, il volto di Bismarck che riconosco nel marmo sarà il *Bildobjekt* e Bismarck in carne e ossa sarà il *Bildsujet*. La cosa iconica mi sta di per sé davanti agli occhi come un oggetto vero e proprio, e garantisce della stabilità e della pubblicità dell'immagine, cioè quell'intersoggettività che la distingue dalla fantasia privata. Tuttavia non la percepisco per se stessa, ma per quel che raffigura: se mi concentro sul supporto, esco dalla coscienza d'immagine (come mi può capitare quando, osservando l'immagine di una pianta riflessa nell'acqua, il vento che increspa la superficie mi induce ad «accorgermi» delle onde, e l'immagine si dissolve). Nella prospettiva fenomenologica, dunque, è fondamentale tenere accuratamente separato ciò che tanto il linguaggio comune quanto certe teorie della percezione confondono ricorrendo all'impropria espressione di «immagine percettiva»: se nella percezione colgo una cosa, colgo la cosa stessa e non la sua immagine; se la colgo in immagine, significa che quella cosa è stata trasposta in disegno, dipinto, fotografia ecc.

Fra gli allievi diretti di Husserl si annoverano pensatori che hanno fornito importanti contributi alla teoria delle immagini, impegnandosi in un'estetica fenomenologica delle arti visive: ricordiamo Waldemar Conrad, che ha sviluppato una fenomenologia dell'oggetto estetico in generale e figurativo in particolare[143]; Hedwig Conrad-Martius, autrice di una complessa teoria fenomenologica del colore[144] (che ha esercitato una notevole influenza sulla riflessione storico-artistica di Hans Sedlmayr)[145]; Roman Ingarden, che ha dedicato studi all'immagine pittorica (soprattutto astratta) e filmica e ai costrutti architettonici[146];

[143] W. CONRAD, *L'oggetto estetico. Uno studio fenomenologico* (1908-909), a cura di M. Gardini, Clueb, Bologna 2007 (in particolare la Parte IV sulle arti figurative: pp. 153-207).

[144] H. CONRAD-MARTIUS, *Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie*, in *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet*, Niemeyer, Halle a.d. Saale 1929, pp. 339-70.

[145] H. SEDLMAYR, *Colori. Sull'ontologia reale di Hedwig Conrad-Martius* (1958), in *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, a cura di A. Pinotti, Aesthetica, Palermo 2009, pp. 87-95.

[146] R. INGARDEN, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film*, Niemeyer, Tübingen 1962; ID., *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969.

Fritz Kaufmann, che ha elaborato un'indagine fenomenologica dell'opera scultorea[147].

Tra i filosofi francesi ispirati al pensiero husserliano ricordiamo innanzitutto Sartre e Merleau-Ponty. Sartre ha dedicato due importanti studi alla facoltà dell'immaginare: *L'immaginazione* e *L'immaginario*[148]. In quest'ultimo in particolare il potere derealizzante dell'immaginazione, che si correla all'irrealtà dell'immagine mentale, viene studiato anche in rapporto alla peculiare presenza/assenza dei soggetti raffigurati nei ritratti. Dal canto suo Merleau-Ponty ravvisa nella pittura (e in particolar modo in quella di Cézanne) un esercizio fenomenologico in grado di sospendere le nostre abitudini cognitive e di farci risalire a uno stadio dell'esperienza che precede quei dualismi (soggetto/oggetto, attività/passività, materia/spirito, anima/corpo) nei quali la tradizione metafisica ha irreggimentato il rapporto dell'essere umano con se stesso e col mondo[149]. A una generazione successiva appartengono Henri Maldiney (che si colloca al punto di convergenza di fenomenologia, psichiatria esistenziale e *Kunstwissenschaft*)[150], Mikel Dufrenne (che ha insistito sull'esperienza sinestesica delle immagini e piú in generale dell'opera d'arte)[151] e Michel Henry (che ha offerto un importante contributo alla fenomenologia dell'immagine astratta)[152].

In Italia ricordiamo in particolare, nell'ambito della scuola fenomenologica di Antonio Banfi, l'opera di Dino Formaggio[153], che nella sua critica anti-idealistica ha particolarmente insistito sulla fondamentale importanza dei fattori tecnici e materiali della produzione delle immagini artistiche: un tema su cui ritorneremo ampiamente nel quarto capitolo.

[147] F. KAUFMANN, *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen* (1924), in *Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Kohlhammer, Stuttgart 1960, pp. 11-95.

[148] J.-P. SARTRE, *L'immaginazione* (1936), a cura di N. Pirillo, Bompiani, Milano 2007; ID., *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940), a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007. Si vedano anche gli scritti dedicati da Sartre a Giacometti, Wols, Masson e altri artisti, raccolti in *Pensare l'arte*, a cura di F. Marcarino, Christian Marinotti, Milano 2008.

[149] M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne* (1945), in *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 1962, pp. 27-44.

[150] H. MALDINEY, *Regard, Parole, Espace*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1973.

[151] M. DUFRENNE, *L'occhio e l'orecchio* (1987), a cura di C. Fontana, Il Castoro, Milano 2004.

[152] M. HENRY, *Vedere l'invisibile: saggio su Kandinskij* (1988), Guerini, Milano 1996.

[153] D. FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953), Pratiche, Parma-Lucca 1978; *Arte*, Mondadori, Milano 1973.

4.2. Ontologia, ermeneutica, teorie del *figural*.

Pur riflettendo sullo statuto dell'immagine in anni in cui le avanguardie stavano mettendo a dura prova il criterio dell'imitazione del reale, quando opera le sue distinzioni Husserl sembra avere perlopiú in mente esempi di arte figurativa tradizionale (tipicamente i ritratti). Se ci rivolgiamo invece a quegli autori che, pur prendendo le mosse dalla fenomenologia, hanno poi impresso alla loro interrogazione una curvatura piú decisamente ontologica o ermeneutica, troviamo che – fatte salve le peculiarità individuali – essi condividono una concezione anti-mimetica dell'immagine, rifacendosi in modo diretto o indiretto a quella dottrina che Paul Klee (rielaborando l'eredità ottocentesca del formalismo purovisibilistico di Konrad Fiedler)[154] ha efficacemente condensato nel celeberrimo *incipit* della sua *Confessione creatrice*: «L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile [*macht sichtbar*]»[155]. In tal modo Klee consegna alla filosofia del Novecento[156] un'impostazione paradigmatica, che si oppone alla millenaria tradizione platonistica sotto un duplice rispetto: non solo respingendo la concezione di immagine come rappresentazione copiativa di un referente esterno che esiste precedentemente all'immagine e indipendentemente da essa, ma anche ribaltando quel rapporto ontologico e insieme gnoseologico che il platonismo voleva giocato tutto a sfavore dell'immagine come parvenza depotenziata.

Cosí, Merleau-Ponty potrà affermare con Klee che «la linea non imita piú il visibile, ma "rende visibile", è lo schizzo tridimensionale di una genesi delle cose»[157]. Dal canto suo, Heidegger dichiarerà che «l'essenza dell'immagine [*Bild*] è nel "far vedere" qualcosa»[158]. Del resto, fra gli estratti dagli scritti di Klee conservati nel lascito heideggeriano (dai quali si desume come l'artista occupasse per il

[154] K. FIEDLER, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006.

[155] P. KLEE, *La confessione creatrice* (1920), in *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1979, vol. I, p. 76.

[156] S. H. WATSON, *Crescent Moon Over the Rational. Philosophical Interpretations of Paul Klee*, Stanford University Press, Stanford 2009.

[157] M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito* (1961, postumo), SE, Milano 1989, p. 52. Cfr. il medesimo rinvio all'*incipit* della *Confessione creatrice* in ID., *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, a cura di M. Carbone, Cortina, Milano 2003, corso 1960-61, p. 159. Nel corso del 1958-59 Merleau-Ponty si era ripromesso di intraprendere «uno studio di Klee» (*ibid.*, p. 25).

[158] M. HEIDEGGER, *Poeticamente abita l'uomo...* (1951), in ID., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 135.

filosofo una posizione non ascrivibile all'arte né del passato, che raffigura oggetti [*gegenständlich*], né del presente, che opera in modo anoggettuale [*gegenstandslos*]) compare puntualmente l'*incipit* della *Confessione creatrice*[159]. Sulla scia di Heidegger, Gadamer terrà a distinguere la copia (*Abbild*) dal quadro-immagine (*Bild*): se la prima «esiste unicamente per sopprimersi», il secondo «dice qualcosa di piú circa l'originale»[160], e non di meno (come nella vulgata platonistica). Piuttosto che indugiare su false alternative quali astratto/concreto, figurativo/non-figurativo, «si dovrebbe invece seguire Klee», suggerisce Gadamer, per capire che «l'artista moderno è molto meno creatore di quanto sia invece scopritore di alcunché di non visto, inventore di qualcosa che non è mai esistito e che per suo tramite penetra nella realtà dell'essere»[161].

Questo rigetto del platonismo sembra sfociare persino in una messa in discussione delle stesse prerogative del discorso filosofico (e quindi, a ben vedere, finisce per risalire, a monte del platonismo, fino al Platone «mitologo»): proprio Heidegger e Merleau-Ponty vanno infatti annoverati fra i rappresentanti piú eminenti di uno specifico approccio filosofico all'immagine, di un certo modo cioè di fare filosofia «della» pittura che impiega l'immagine pittorica come una sorta di protesi teoretica che soccorre il pensatore là dove il vocabolario e gli strumenti categoriali della storia del pensiero gli vengono a mancare o almeno gli rivelano la loro insufficienza. Cosí Heidegger vede nell'opera di Van Gogh la possibilità di accedere alla «verità» di un umile mezzo quale un paio di scarpe da contadino[162]. E Merleau-Ponty insegue il «pensiero "muto" della pittura» per scoprire una «filosofia, ancora tutta da fare, che anima il pittore, non quando egli esprime le sue opinioni sul mondo, ma nell'istante in cui la sua visione si fa gesto, quando, dirà Cézanne, egli "pensa in pittura"»[163].

L'idea che nell'immagine venga originariamente all'esistenza un senso che non è preliminarmente costituito in una dimensio-

[159] G. SEUBOLD, *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee* (1993), in C. FONTANA (a cura di), *Preistoria del visibile. Paul Klee*, Silvana, Milano 1996, pp. 103-8, qui p. 105.

[160] H.-G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 172-74.

[161] ID., *L'ammutolire del quadro* (1963), in ID., *L'attualità del bello*, a cura di R. Dottori, Marietti, Genova 1986, pp. 133-42, qui pp. 141-42.

[162] M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36), in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 3-69.

[163] MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito* cit., pp. 62 e 42. Su questi temi cfr. anche il saggio *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* (1952), in *Segni*, a cura di A. Bonomi, il Saggiatore, Milano 1967, pp. 82-83.

ne extra-iconica (da restituire in una rappresentazione mimetica piú o meno fedele), e che non è traducibile in codici extra-iconici (innanzitutto linguistici), viene raccolta e rilanciata da quella costellazione di autori francesi che a partire dagli anni Settanta ha elaborato la nozione di «figurale» (*figural*).

Pur già presente in Merleau-Ponty[164], il concetto di *figural* deve la sua prima compiuta elaborazione teorica a Jean-François Lyotard, che vi si riferisce nel suo *Discorso, figura* (1971) come a quella dimensione di senso dell'immagine che resiste a ogni traduzione in testo linguistico. Una dimensione che è non da leggere, bensí da vedere, e della quale va indagato il potenziale libidico e desiderante: «Un quadro non si legge, come sostengono oggi i semiologi, ma va "brucato", diceva Klee; esso fa vedere, si offre all'occhio come una cosa esemplare, una natura naturante, ancora secondo Klee, poiché fa vedere cos'è veramente vedere»[165]. Richiamandosi a Lyotard, anche Gilles Deleuze, nella sua riflessione sulla pittura di Francis Bacon, sottolinea l'energia deformante della «*Figure*» (con la «F» maiuscola) e utilizza la nozione di *figural*, opponendola al concetto di *figuratif*: «Nessuna arte è figurativa. La celebre formula di Klee "non rendere il visibile, ma rendere visibile" non significa nient'altro. Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono»[166].

La problematica del figurale e del *figurabile*, che Lyotard declina in relazione al desiderio e Deleuze in rapporto alle forze, è stata rielaborata in seguito nell'ambito della storia dell'arte da Louis Marin[167] e da Georges Didi-Huberman, che nel suo studio su Beato Angelico parla del *figural* come di un'energia che introduce nell'immagine figurativa una dimensione di «dissemblance», facendo leva sulla materialità e la plasticità delle forme e dei colori[168]. Nel campo degli studi cinematografici, teorici come Jacques Aumont, Nicole Brenez, Philippe Dubois e piú tardi Luc Vancheri hanno sottolineato come il riferimento al concetto di *figural* fosse necessario per cogliere le dinamiche, le tensioni e le energie che attraversano le

[164] ID., *Il visibile e l'invisibile* (1964, postumo), a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1993, nota di lavoro *Visibile - Invisibile*, maggio 1960, p. 258.

[165] LYOTARD, *Discorso, figura* cit., p. 42.

[166] G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata 1995, p. 117. Sull'opposizione figurativo/figurale si veda *ibid.*, p. 14.

[167] L. MARIN, *Le concept de figurabilité* (1990), in *De la représentation*, Seuil-Gallimard, Paris 1994, pp. 62-70.

[168] G. DIDI-HUBERMAN, *Beato Angelico. Figure del dissimile* (1990), Abscondita, Milano 2009.

immagini in movimento, producendo delle forme di *plasticità* a esse specifiche. Se il livello della *figuration* è quello in cui le immagini cinematografiche sono al servizio della mimesi e della narrazione, il livello del *figural* è invece quello di una *figurabilité* sempre in potenza e in divenire: un'attività incessante, una capacità di generare forme che non è asservita ai fini della diegesi e quindi del riconoscimento dei personaggi, delle azioni e degli oggetti, ma che segue logiche proprie che l'analisi filmica deve saper portare alla luce. Questo approccio – che trova nella nozione di «senso ottuso» elaborata da Barthes nel saggio *Il terzo senso*[169] un punto di riferimento importante – sottolinea la dimensione soggettiva e idiosincratica dell'analisi, e tende a relegare sullo sfondo la dimensione culturalmente situata delle immagini e dei loro spettatori, collocandosi quindi su un piano diverso da quello degli studi sulla cultura visuale.

4.3. Psicologia della *Gestalt*.

Contemporanea alla fenomenologia, la psicologia della *Gestalt* ha riservato ampio spazio all'esplorazione della percezione visiva di immagini, mirando alla enucleazione di regole universalmente valide per l'organizzazione dei dati ottici (buona forma, prossimità, somiglianza, continuità, destino comune, figura-sfondo, movimento indotto, pregnanza). Il frequente ricorso a figure al fine di illustrare gli assunti fondamentali dell'approccio gestaltista ha anzi consentito di rendere visibilmente intuitive alcune implicazioni cruciali per la teoria della percezione *tout court*: pensiamo a illusioni ottiche ormai celebri come i segmenti di Müller-Lyer o il triangolo di Kanizsa. Poco interessati al ruolo giocato dai condizionamenti dell'esperienza percettiva provocati dagli stati contingenti del soggetto percipiente e dalle circostanze culturali nelle quali sono collocati i singoli individui, gli psicologi della scuola di Berlino (Max Wertheimer[170], Wolfgang Köhler[171] e Kurt Koffka[172], ai quali va aggiunto il piú giovane Wolfgang Metzger[173]) ravvisano

[169] R. BARTHES, *Il terzo senso* (1970), in ID., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001, pp. 42-61.

[170] M. WERTHEIMER, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*, in «Psychologische Forschung», 4 (1923), pp. 301-50.

[171] W. KÖHLER, *La psicologia della Gestalt* (1947), Feltrinelli, Milano 1961.

[172] K. KOFFKA, *Principi di psicologia della forma* (1935), Bollati Boringhieri, Torino 1970.

[173] W. METZGER, *I fondamenti della psicologia della Gestalt* (1941, 1963³), Giunti-Barbera, Firenze 1971.

nello studio delle immagini un campo di indagine che consente di far luce sui meccanismi percettivi e sulle «leggi della visione» (come recita il titolo di un fondamentale volume di Metzger)[174], nonché sui complessi rapporti che vincolano la presenza (o l'assenza) di una realtà fisica alla sua apparenza fenomenica. In Italia questo orientamento è stato magistralmente rappresentato da Gaetano Kanizsa, che nella sua *Grammatica del vedere*[175] passa minuziosamente in rassegna decine di immagini allo scopo di chiarificare questioni come l'articolazione figura-sfondo, la segmentazione del campo visivo, la formazione delle unità fenomeniche, il rapporto fra pensiero e visione, l'occlusione e gli effetti di profondità, gli errori percettivi, la trasparenza, i contorni, l'orientamento. Se in Metzger troviamo numerosi esempi tratti dalla percezione di fenomeni naturali (animali, paesaggi), in Kanizsa predominano le figure in bianco e nero preparate in modo da essere sottoposte ai soggetti degli esperimenti di laboratorio. È invece al mondo delle arti visive che si rivolge Rudolf Arnheim[176] per mostrare come i principî individuati dai gestaltisti governino strutturalmente anche la nostra esperienza del disegno, della pittura, della scultura: l'inventività, la creatività e l'immaginazione (che il senso comune tende a concepire come elementi caratteristici dell'artista) sono già presenti e operative nei fenomeni percettivi. Cosí l'esame di particolari opere d'arte consente ad Arnheim di riflettere sul modo in cui in un'immagine vengono affrontate e risolte questioni di equilibrio, di figura e di forma, di crescita, di spazi bi- e tridimensionali, di luce e colore, di dinamismo e di espressione di stati d'animo.

4.4. Semiotica.

In ambito semiotico, l'autore imprescindibile e a tutt'oggi fortemente presente nei discorsi intorno al visuale è Charles Sanders Peirce, che fin dagli anni Sessanta dell'Ottocento aveva avviato un'indagine sulle differenti modalità rappresentative, pervenendo alla tripartizione di *icon*, *index* e *symbol*. L'icona è fondata su un rapporto di somiglianza tra il segno e il rappresentato; l'indice su una relazione fattuale; il simbolo su un carattere convenzional-

[174] ID., *Gesetze des Sehens*, W. Kramer, Frankfurt am Main 1936 (1953², 1975³).
[175] G. KANIZSA, *La grammatica del vedere*, il Mulino, Bologna 1980.
[176] R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva* (1954, 1974²), Feltrinelli, Milano 2004.

mente attribuito[177]: icona è per esempio un ritratto, vincolato al proprio modello da un rapporto di somiglianza; il fumo è indice del fuoco che lo produce; le parole «horse», «cheval», «caballo», «Pferd» sono simboli che si riferiscono al reale animale cavallo. In virtú della sua somiglianza all'oggetto[178], l'icona è problematicamente caratterizzata da Peirce come un'immagine immediata della cosa che essa rappresenta, in grado di cancellare la coscienza della differenza fra reale e immagine.

È quel che i teorici contemporanei avrebbero chiamato «effetto di realtà» dell'immagine[179], riferendosi al suo potere di obliterare il proprio statuto di «immagine-di» presentandosi immediatamente come l'oggetto di cui è appunto immagine. Roland Barthes ricorda l'antica etimologia che vuole che il termine immagine derivi dal verbo *imitari*: sulla base di tale coincidenza mimetica dell'immagine con il proprio oggetto (ottenuta in modo eminente dalla fotografia), essa si presenta come un paradossale «messaggio senza codice», un'«*irrealtà reale*», dotata di «carattere magico» e capace di produrre un «prezioso miracolo»[180], l'equazione universalmente comprensibile di rappresentante e rappresentato. Proprio in virtú di tale apparente immediatezza, lo statuto dell'immagine finisce per diventare croce e delizia della semiotica come disciplina che si basa al contrario proprio sullo scarto fra segno e senso, sul rinvio del rappresentante al rappresentato.

Ma questo stesso rinvio si complica ulteriormente laddove il rappresentato viene inteso come oggetto reale. Alla voce *Iconicità* del *Dizionario* di Greimas e Courtés veniamo messi in guardia contro il rischio di «perdersi nel labirinto dei presupposti positivisti, dichiarare di sapere che cosa è la "realtà", di conoscere i "segni naturali" la cui imitazione produrrebbe questa o quella semiotica». Non è l'accesso al reale, ma piuttosto la produzione dell'«effetto di senso "realtà"», l'«illusione referenziale»[181] creata da una strategia semiotica, a dover essere esplorata.

[177] CH. S. PEIRCE, *Un nuovo elenco di categorie* (1867), in ID., *Categorie*, a cura di R. Fabbrichesi Leo, Laterza, Roma-Bari 1992, § 14, pp. 23-24.
[178] Sulla problematicità della relazione di somiglianza come fondativa dell'iconicità ha insistito Umberto Eco: cfr. *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975 (cap. III.5); *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997 (cap. VI).
[179] Si veda il saggio pionieristico di R. BARTHES, *L'effetto di reale* (1968), in ID., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-59; poi DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine* cit., cap. X.
[180] R. BARTHES, *Retorica dell'immagine* (1964), in ID., *L'ovvio e l'ottuso* cit., pp. 22-41.
[181] A. J. GREIMAS e J. COURTÉS, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1979), Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 149.

Tale strategia realistica riguarda il linguaggio *figurativo* dell'immagine nei modi in cui costruisce il rimando al referente; il linguaggio *plastico* è invece relativo agli effetti di senso prodotti da linee, colori, elementi relativi alla composizione spaziale, a prescindere dalla rappresentazione di alcunché[182]. Alle proprietà dello sfondo sul quale si stagliano tali segni – nell'evoluzione dal campo non preparato delle pitture rupestri fino al campo liscio e preparato del foglio da disegno o del quadro – si rivolge l'attenzione di Meyer Schapiro[183], in una originale combinazione di riflessioni gestaltiche e semiotiche.

Se molta semiotica si è concentrata sullo statuto dell'immagine in quanto tale, non va certo dimenticata quella parte cospicua di essa che si è invece intensamente impegnata in un confronto con la dimensione *culturale* dell'iconicità: esempio emblematico è l'approccio semiologico alla tradizione storica della pittura che troviamo in autori come Louis Marin, Hubert Damisch e Omar Calabrese[184]. Piú in generale, il Gruppo μ ribadisce nel *Trattato del segno visivo* la dipendenza dell'iconismo dalle «regole d'uso degli oggetti», i quali vanno a loro volta concepiti non come «oggetti "non semiotizzati", sorta di "buoni selvaggi" del mondo reale», bensí come oggetti culturalizzati che solo in quanto tali appartengono al processo della semiosi[185]. Dal canto suo, fin dagli anni Settanta Jurij Lotman aveva avviato un programma di ricerca di «semiotica della cultura», intesa come «scienza della correlazione funzionale dei differenti sistemi segnici»[186], che sarebbe successivamente sfociato

[182] Cfr. A. J. GREIMAS, *Semiotica figurativa e semiotica plastica* (1984), in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di L. Corrain e M. Valenti, Esculapio, Bologna 1991, pp. 33-51; J.-M. FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Hadès-Benjamins, Paris 1985.

[183] M. SCHAPIRO, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine* (1969), in ID., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma 2002, pp. 92-119.

[184] L. MARIN, *Études sémiologiques* (1971), Klincksieck, Paris 2005; ID., *Della rappresentazione* cit.; H. DAMISCH, *Teoria della nuvola* (1972), Costa & Nolan, Genova 1984; ID., *L'origine della prospettiva* cit.; O. CALABRESE, *La macchina della pittura* (1985), La Casa Usher, Lucca 2012.

[185] GRUPPO μ, *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine* (1992), a cura di T. Migliore, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 30, nota 10.

[186] Cfr. J. M. LOTMAN, *L'unità della cultura* (1970), e *Tesi per un'analisi semiotica delle culture* (1973; con V. V. Ivanov, A. M. Piatigorskij, V. N. Toporov, B. A. Uspenskij), entrambi raccolti in *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006, rispettivamente alle pp. 103-6 e 107-47. Cfr. anche J. M. LOTMAN e B. A. USPENSKIJ, *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975; IDD., *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Bompiani, Milano 1975.

nell'elaborazione del concetto di «semiosfera»: da un lato, in analogia alla nozione di «biosfera», il mondo-ambiente complessivo in cui prendono vita le varie semiosi; dall'altro, una molteplicità di culture semiotiche, collettive e individuali[187].

4.5. Teorie analitiche della *depiction*.

Nel variegato panorama della filosofia analitica contemporanea ampio spazio è dedicato alla questione dell'immagine, che viene innanzitutto posta nei suoi termini generali come interrogazione intorno alla nozione di *depiction* (raffigurazione o rappresentazione per immagine)[188]: che cosa significa che una cosa «raffigura» (*depicts*) un'altra cosa, cioè che una cosa è «immagine» (*picture*) di un'altra cosa? Quali sono le condizioni necessarie e sufficienti per poter identificare una cosa come *picture*? Che cosa distingue rappresentazioni *pictorial* di oggetti da rappresentazioni non-*pictorial* (per esempio linguistiche)? Come può una cosa raffigurarne un'altra?

È significativo che a inaugurare il dibattito analitico intorno a tali problemi sia stato un viennese (poi naturalizzato britannico), lo storico e teorico dell'arte Ernst Gombrich, cosí come viennese è stato l'impulso originario della filosofia analitica anglosassone, che appunto si ispira alle riflessioni del *Wiener Kreis* di logici, matematici e scienziati dell'Università di Vienna diretti negli anni Venti da Moritz Schlick. Allievo dello storico dell'arte Julius von Schlosser (fra i piú importanti rappresentanti, insieme con Franz Wickhoff e Alois Riegl, della Scuola viennese di storia dell'arte), Gombrich rappresenta l'anello di congiunzione fra la tradizione europea della *Kunstwissenschaft*, la psicologia della percezione e le correnti analitiche angloamericane. Il suo libro *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*[189], pubblicato nel 1960 e destinato a diventare uno dei lavori piú influenti della seconda metà del Novecento nell'ambito degli studi sul visuale, identifica nell'effetto illusionistico un fattore fondamentale della raffigurazione: l'immagine di un oggetto elicita nell'osservatore l'illusione di percepire l'oggetto stesso (un effetto successivamen-

[187] J. M. LOTMAN, *La semiosfera* (1984), a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.

[188] C. ABELL e K. BANTINAKI (a cura di), *Philosophical Perspectives on Depiction*, Oxford University Press, Oxford 2010.

[189] E. H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), Mondadori Electa, Milano 2003, pp. 229-35.

te indagato, anche in prospettiva critica, da autori come Schier, Peacocke, Budd, Hopkins, Lopes, Hyman)[190].

La concezione di rappresentazione per «somiglianza» fra l'immagine e il raffigurato come referente esterno, alla quale fanno di frequente ricorso le teorie basate sull'effetto di illusione, trova nel filosofo analitico Nelson Goodman uno dei suoi piú strenui avversari. La somiglianza, argomenta Goodman, è riflessiva e simmetrica, la rappresentazione no: «*B* è simile ad *A* tanto quanto *A* è simile a *B* ma, mentre un quadro può rappresentare il duca di Wellington, il duca a sua volta non rappresenta il quadro. [...] Nessuna delle automobili che escono da una catena di montaggio è il ritratto di alcuna delle altre; e un uomo, normalmente, non è una rappresentazione di un altro uomo, neppure di suo fratello gemello»[191]. La natura strutturalmente costruttiva e convenzionale delle immagini investe ogni forma di rappresentazione, ivi compresa quella prospettica, alla quale Goodman (contro Gombrich e James J. Gibson[192]) non riconosce un legame privilegiato con la visione naturale.

Un ulteriore capitolo fondamentale in questa tradizione riguarda le modulazioni del vedere quando esso si precisa come un vedere-immagini. Centrali per l'approccio analitico sono le nozioni di «vedere-come» (*seeing as*) e di «vedere-in» (*seeing in*). Riprendendo il caso dell'anatra-coniglio (una figura bistabile pubblicata nel 1892 sulla rivista «Fliegende Blätter» e studiata nel 1900 dallo psicologo Joseph Jastrow; fig. 8), Ludwig Wittgenstein si domanda che cosa accade quando vediamo il disegno ora come anatra, ora come coniglio (o l'una o l'altro), comprendendo i medesimi segni in sensi completamente diversi, senza che nulla cambi a livello della costituzione materiale e della configurazione dell'immagine stessa[193].

Richard Wollheim ha successivamente proposto di sostituire a

[190] F. SCHIER, *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; CH. PEACOCKE, *Depiction*, in «Philosophical Review», XCVII (1987), n. 3, pp. 383-410; M. BUDD, *How pictures look*, in D. KNOWLES e J. SKORUPSKI (a cura di), *Virtue and Taste*, Oxford University Press, Oxford 1993, pp. 154-75; R. HOPKINS, *Explaining depiction*, in «Philosophical Review», CIV (1995), n. 3, pp. 425-55; D. M. LOPES, *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford 1996; J. HYMAN, *The Objective Eye*, The University of Chicago Press, Chicago 2006.

[191] N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* (1968), a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1991, p. 12. Cfr. anche ID., *Seven Strictures on Similarity*, in *Problems and Projects*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis-New York 1972, pp. 437-47.

[192] J. J. GIBSON, *Picture, perspective, and perception*, in «Daedalus», LXXXIX (1960), n. 1, pp. 216-27.

[193] L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (1953, postumo), a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009, p. 256; anche ID., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (1980, postumo), a cura di R. De Monticelli, Adelphi, Milano 1990, pp. 7-18.

tale *seeing as* la nozione di *seeing in* («vedere-in»), per dar conto della possibilità di prestare attenzione simultaneamente al supporto dell'immagine (per esempio la tela con i pigmenti cromatici) e a ciò che essa raffigura, esperienza di duplicità (*twofoldness*) riassumibile nella seguente formulazione: un'immagine *I* raffigura un soggetto *S* solo se suscita in un percipiente *P* l'esperienza di vedere *S* in *I*[194]. L'esperienza del «vedere-in» è condizione necessaria perché si abbia esperienza d'immagine, ma non sufficiente: posso infatti vedere il volto di Gesú in una nuvola o in una macchia sul muro, il che tuttavia non fa di quella nuvola o di quella macchia una *picture* di Gesú. Non ogni vedere-in è un vedere-*corretto*-in: il criterio di correttezza è dato dall'intenzione del produttore della *picture*: se riconosco un gatto capovolgendo il dipinto di Kandinskij *Giallo, rosso, blu* (1925), vedo il gatto nel dipinto, ma ciò non fa del dipinto un'immagine-di-gatto.

Rielaborando la nozione wollheimiana di *seeing in*, Kendall Wal-

[194] R. WOLLHEIM, *Vedere-come, vedere-in e rappresentazione pittorica* (1980), in ID., *L'arte e i suoi oggetti*, a cura di G. Matteucci, Christian Marinotti, Milano 2013, pp. 131-46.

Figura 8.

Figura ambigua *Anatra-coniglio*, dalla rivista «Fliegende Blätter», 2465 (23 ottobre 1892), p. 17. Il testo recita: «Quali animali si assomigliano maggiormente? Il coniglio e l'anatra».

ton suggerisce di concepirla come un «gioco visivo di far finta»[195], nel quale l'immaginazione viene sollecitata dal «supporto» (*prop*) offerto dall'immagine.

4.6. Scienze cognitive e neuroscienze.

Sviluppatesi al crocevia tra psicologia, filosofia della mente, linguistica e studi sull'intelligenza artificiale, le scienze cognitive hanno come oggetto la mente e i suoi processi: percezione, linguaggio, memoria, attenzione, emozione, ragionamento. Tali processi vengono studiati in termini al tempo stesso empirici – attraverso esperimenti e simulazioni – e computazionali, vale a dire facendo ricorso a modelli e schemi rappresentativi, algoritmi e procedure di calcolo. Il funzionamento della percezione visiva e in particolare della percezione di immagini è stato ampiamente esplorato dalle scienze cognitive, in un'ottica che però ha sempre preso le distanze dagli approcci storicistici e culturalistici. Questo bisogno di differenziazione si è manifestato in modo particolarmente evidente nel campo degli studi cinematografici, in cui l'approccio neo-formalista elaborato da teorici come David Bordwell, Noël Carroll e Kristin Thompson considera l'esperienza spettatoriale come un'esperienza *cognitiva* in cui al centro dell'attenzione vi è il modo in cui lo spettatore arriva a ricostruire, attraverso una serie di operazioni mentali, la struttura di quella narrazione che il film gli propone in forme spesso frammentarie e non-lineari, attraverso *flash-back* e anticipazioni. Con il termine spregiativo di «SLAB theory» i fautori del cognitivismo cinematografico hanno riassunto tutte quelle teorie di ispirazione post-strutturalista, psicoanalitica e semiotica che, in particolare in campo americano, si sono rifatte a quattro figure come Saussure, Lacan, Althusser e Barthes (da cui l'acronimo «SLAB»). Il bisogno di rottura con una tradizione che ha dominato a lungo le *humanities* nordamericane ha spinto Bordwell, Carroll e Thompson a mettere in secondo piano quel problema della dimensione storicamente e culturalmente *situata* dell'esperienza spettatoriale che è invece al centro degli studi sulla cultura visuale.

Strettamente imparentate con le scienze cognitive, in virtú di un comune approccio empirico e naturalizzante, sono le indagini sull'esperienza visiva e in particolare sulla percezione visiva di

[195] K. WALTON, *Mimesis come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* (1990), a cura di M. Nani, Mimesis, Milano 2011, p. 349.

immagini artistiche che si sono sviluppate recentemente in ambito neuroscientifico. Zeki e Lamb, pionieri della neuroestetica, dichiarano: «Ogni forma di arte visiva deve obbedire alle leggi del sistema visivo»[196], cioè dei processi neurali che elaborano i dati della visione retinica quali colore, forma, movimento e profondità, gestiti da aree specifiche della corteccia visiva. Gli artisti visivi sarebbero dei neurologi inconsapevoli, impegnati a esplorare l'organizzazione cerebrale per creare sempre nuove occasioni di acquisire conoscenze sul mondo visivo. In questa metodologia convivono un programma minimalista (che si propone di indagare ciò che avviene a livello neurale quando osserviamo un'opera d'arte) e un programma massimalista, in cui i neuroni diventano i creatori dell'opera: è «sufficiente sostituire ad *artista* la parola *cervello* per ottenere una quasi completa sovrapponibilità dei due piani di discorso»[197].

Nella versione di Ramachandran e Hirstein[198] il programma massimalista si presenta come una teoria dell'esperienza artistica e dei meccanismi neurali che la mediano, articolata in tre punti: la logica dell'arte, imperniata su «regole universali»; il fattore evolutivo (per cui si identifica ciò che è «importante» per lo *struggle for life*, l'«interessante» e l'«esteticamente piacevole»); i circuiti cerebrali implicati in tali processi. I principî universali sono facilmente riconducibili alle leggi della percezione visiva individuate dai gestaltisti, mentre i condizionamenti socioculturali sono relativismi smascherabili con il test Scr («skin conductance response»), che misura la risposta galvanica della pelle – a prescindere dal suo colore – agli stimoli iconici.

Piú prudente appare la proposta di Freedberg e Gallese, volta a individuare una correlazione tra la configurazione delle immagini e le risposte somatopsichiche degli spettatori (dipendenti da meccanismi innati), che rivela invarianze biologiche e psicologiche indipendenti dalle differenze di epoche e culture[199]. Mettendo a frutto le ricerche condotte dall'équipe di Giacomo Rizzolatti a

[196] S. ZEKI e M. LAMB, *The neurology of kinetic art*, in «Brain», 117 (1994), pp. 607-36. Si veda anche L. MAFFEI e A. FIORENTINI, *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna 1995.

[197] S. ZEKI, *La visione dall'interno. Arte e cervello* (1999), Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 26.

[198] V. S. RAMACHANDRAN e W. HIRSTEIN, *The science of art. A neurological theory of aesthetic experience*, in «Journal of Consciousness Studies», VI (1999), nn. 6-7, pp. 15-51.

[199] Cfr. D. FREEDBERG, *Empatia, movimento ed emozione* (2007), in G. LUCIGNANI e A. PINOTTI (a cura di), *Immagini della mente*, Cortina, Milano 2007, pp. 13-67.

partire dalla seconda metà degli anni Novanta intorno ai «neuroni specchio» (una particolare popolazione di neuroni della corteccia premotoria che «scarica» sia nel caso in cui io compia delle azioni in prima persona, sia nel caso in cui le veda compiere da altri), Freedberg e Gallese avanzano l'ipotesi che un analogo meccanismo *mirror* si attivi non solo quando l'altro è una persona in carne e ossa, ma anche quando è raffigurato in immagine. Non vi è qui la pretesa di stabilire su base neurale che cosa sia arte e cosa non lo sia, né di ridurre l'esperienza dell'arte a una reazione fisiologica; piuttosto, l'aspirazione a descrivere quelle implicazioni somatopsichiche che sono sempre *anche* elicitate dalla fruizione di immagini artistiche (e non)[200]. Avviatosi come un approccio inizialmente rivolto all'analisi di immagini di arte figurativa rappresentanti corpi umani espressivi di affetti, il campo di ricerca si è successivamente esteso alle immagini dell'arte astratta[201], all'architettura[202] e, negli ultimi anni, al cinema[203].

[200] D. FREEDBERG e V. GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* (2007), in PINOTTI e SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine* cit., pp. 331-51, qui pp. 333-34.

[201] B. SBRISCIA-FIORETTI, C. BERCHIO, D. FREEDBERG, V. GALLESE e M. A. UMILTÀ, *ERP modulation during observation of abstract paintings by Franz Kline*, in «PloS ONE», VIII (2013), n. 10, pp. 1-12.

[202] H. F. MALLGRAVE, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze* (2013), Cortina, Milano 2015.

[203] Sul rapporto fra neuroscienze e teoria del cinema e dei *media* audiovisivi, cfr. il numero speciale della rivista «Cinéma&Cie» (vol. XIV, primavera-autunno 2014, n. 22-23) intitolato *Neurofilmology. Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, a cura di A. D'Aloia e R. Eugeni. Cfr. anche V. GALLESE e M. GUERRA, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Cortina, Milano 2015.

Capitolo secondo

Genealogie

Se nel capitolo precedente abbiamo studiato l'origine del concetto di «cultura visuale», le cause che hanno condotto alla nascita e all'affermazione dei *visual culture studies* angloamericani e della *Bildwissenschaft* tedesca, e i tratti distintivi di quelli che possono essere oggi gli studi sulla cultura visuale, in questo capitolo cercheremo invece di ricostruire una doppia genealogia e una doppia eredità. Quell'eredità che è stata trasmessa agli studi contemporanei sulla cultura visuale dalla storiografia artistica di fine Otto e inizio Novecento, e dalle teorie della fotografia e del cinema degli anni Venti e Trenta del secolo scorso. L'analisi di questa doppia genealogia ci consentirà di sottolineare come gli studi sulla cultura visuale non siano un campo di ricerca completamente nuovo, bensí la riformulazione, in chiave contemporanea, di problematiche che erano state in parte già colte da storici dell'arte come Gottfried Semper, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg ed Erwin Panofsky, e da teorici della fotografia e del cinema come Béla Balázs e László Moholy-Nagy, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

1. *La tradizione della storia dell'arte.*

Fra i motivi piú caratteristici degli studi sulla cultura visuale vi è indubbiamente l'esigenza, sempre di nuovo rivendicata, di includere nel campo degli oggetti da indagare qualsivoglia tipologia di immagini, a prescindere da giudizi di valore (in primo luogo di valore estetico-artistico) intorno a classi speciali di immagini considerate come «alte» e «basse». Da questo punto di vista è comprensibile che il nuovo ambito disciplinare sia entrato in contrasto piú o meno esplicito con la disciplina tradizionalmente deputata allo studio delle immagini e istituzionalmente riconosciuta in tale funzione, la storia dell'arte, che, pur nella varietà dei suoi approcci

e delle sue metodologie (dal formalismo all'iconologia, dalla storia sociale dell'arte alle diverse forme di «New Art History»), dava comunque per scontata – ora consapevolmente ora inconsapevolmente – la distinzione fra immagini artistiche e immagini non-artistiche, concentrando la propria attenzione sulle prime piuttosto che sulle seconde.

Lungo questa rotta di collisione si sono consumati non pochi divorzi, e si sono anche verificati alcuni casi paradossali: basti citare l'esempio di Rosalind Krauss, una storica dell'arte non di rado inclusa nelle antologie sulla cultura visuale, che in un'intervista nella seconda metà degli anni Novanta ha tuttavia dichiarato senza mezzi termini: «Io odio la cultura visuale»[1], paventando il progressivo indebolimento delle competenze storico-artistiche non solo nella ricerca, ma anche nella didattica dei nuovi programmi universitari dedicati ai *visual culture studies*. Il *Visual Culture Questionnaire*[2], promosso nel 1996 dalla stessa Krauss sulla rivista «October» da lei cofondata, è altamente rappresentativo di questa situazione intimamente ibrida.

Non vi è dubbio che la storia dei *visual culture studies* angloamericani sia stata, anche, la storia di una competizione accademica e istituzionale, nonché di marketing editoriale. Dal canto suo, la storiografia artistica piú conservatrice si è talora arroccata su intransigenti posizioni difensive, levando gli scudi contro le ingerenze degli studi di cultura visuale in nome di una filologia che si voleva empirica, documentaria, archivistica, concentrata sulle fonti, ateoretica, ma che finiva inevitabilmente per soccombere a paradigmi teorico-metodologici ben piú insidiosi, perché assunti surrettiziamente e inconsapevolmente, invece che in piena coscienza critica.

Sarebbe tuttavia una grave deformazione prospettica insistere sulle ragioni della divaricazione apertasi fra storia dell'arte e studi di cultura visuale senza voler riconoscere le robuste linee di continuità che li collegano; di piú, senza voler ammettere che è stato proprio fra i ranghi dei piú bei nomi della disciplina storico-artistica che gli orizzonti di ricerca sulla cultura visuale si sono per la prima volta dischiusi in forma seminale. Come ha mostrato in maniera convincente Horst Bredekamp in un saggio che abbiamo

[1] S. ROTHKOPF, *Interview with Rosalind Krauss*, in «The Harvard Crimson» (1997), http://www.thecrimson.com/article.aspx?ref=112770.

[2] AA.VV., *Visual Culture Questionnaire*, in «October», 77 (1996), pp. 25-70.

già menzionato[3], proprio durante la stagione fondativa della moderna storia dell'arte – a cavallo fra Otto e Novecento –, quando si andavano mettendo a punto gli strumenti di indagine che avrebbero profondamente e durevolmente trasformato l'epistemologia della storiografia artistica, si cominciava ad avvertire la necessità di allargare il campo di ricerca dal canone della storia dell'arte «alta» alle forme popolari e anonime dell'artigianato artistico e della decorazione, alle immagini riprodotte meccanicamente (*in primis* le fotografie) e alle forme miste e intermediali, puntando cosí ad abbracciare l'«iconosfera» nel suo complesso.

1.1. Fotografia e storia dell'arte, originale e riproduzione.

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento la grande stagione di rifondazione della moderna storia dell'arte che aspira a farsi *Kunstwissenschaft* (scienza dell'arte) coincide con il periodo di sviluppo e diffusione delle tecniche di riproduzione fotografica, accompagnato dagli accesi dibattiti intorno allo statuto dell'immagine fotografica stessa e al rapporto fra copia e originale. Fin dal 1864 Alfred Woltmann aveva esaltato la fotografia rispetto alla xilografia e alla calcografia, perché aveva «esteso, facilitato e migliorato infinitamente gli strumenti e i compiti della riproduzione delle opere d'arte»[4]. Angosciato dalla possibilità della distruzione degli originali per mano del tempo o dell'uomo, Jacob Burckhardt – che aveva perciò volentieri chiuso un occhio nel caso di opere di incerta originalità – poté tranquillizzarsi definitivamente solo con l'avvento della riproduzione fotografica[5].

Della fotografia vengono colte molto precocemente le notevoli potenzialità tanto come efficace strumento per la didattica (piú affidabile delle incisioni e facilmente disponibile, nella forma sia della stampa fotografica sia della proiezione di diapositive), quanto come dispositivo protesico che consente l'analisi di opere altrimenti non accessibili allo spettatore, nonché l'esame ravvicinato di detta-

[3] H. BREDEKAMP, *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft* (2003), in A. PINOTTI e A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 137-54.

[4] A. WOLTMANN, *Die Photographie im Dienste der Kunstgeschichte*, in «Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur», 10 (1864), pp. 355-63, qui p. 355.

[5] Cfr. J. BURCKHARDT, lettera a R. Grüninger, 5 aprile 1875, in *Briefe*, 10 voll., Schwabe, Basel-Stuttgart 1949-94, vol. VI, p. 23.

gli non visibili all'occhio umano[6]. A partire dagli anni Settanta del XIX secolo storici dell'arte come Bruno Meyer e Hermann Grimm cominciano a usare la lanterna magica per proiettare riproduzioni fotografiche su vetro di opere d'arte, quelle che Meyer chiamava *Glasphotogramme*[7].

Negli stessi anni Grimm sottolinea l'utilità dello *Skioptikon* (la lanterna magica) per le lezioni storico-artistiche[8] e avvia un'imponente raccolta di riproduzioni fotografiche di opere d'arte, che nel 1901 raggiungerà la ragguardevole quota di 15000 diapositive (fig. 9). In quell'anno sulla cattedra berlinese gli succede Heinrich Wölfflin, destinato a diventare lo storico dell'arte piú influente della prima metà del XX secolo: la sua caratteristica metodologia comparativa, applicata al confronto dello stile rinascimentale e dello stile barocco, sarebbe impensabile senza l'impiego del doppio diaproiettore[9]. Profondamente sensibile alle implicazioni teoriche ed epistemologiche dei nuovi media, Wölfflin non solo si è interrogato sulle conseguenze della «rimediazione» bidimensionale di oggetti tridimensionali, domandandosi come andassero fotografate le sculture[10] (fig. 10), ma ha anche esplorato gli effetti sintattici, simbolici, semantici e pragmatici del ribaltamento in controparte provocato dalle diapositive erroneamente caricate in senso inverso[11].

Fra gli storici dell'arte della generazione successiva, Erwin Panofsky è intervenuto nel dibattito che negli anni Trenta ha visto confrontarsi il partito favorevole e quello avverso alla riproduzione, accomunati nell'idea di concepire il facsimile come un sostituto mistificatorio dell'originale. Convinto che «la capacità distintiva del conoscitore dovrebbe mantenersi al passo con la capacità mistificatrice della riproduzione allo stesso modo in cui la resistenza delle piastre di un carro armato va di pari passo con la forza di

[6] Cfr. H. DILLY, *Lichtbildprojektion - Prothese der Kunstbetrachtung*, in I. BELOW (a cura di), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Anabas, Gießen 1975, pp. 153-72.

[7] B. MEYER, *Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht. Erstes Verzeichniss (Nr. 1-4000)*, pubblicato a spese dell'autore, Karlsruhe 1883.

[8] H. GRIMM, *Über die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons* (1892), in *Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte*, W. Hertz, Berlin 1897, pp. 276-395.

[9] H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Neri Pozza, Vicenza 1999.

[10] ID., *Fotografare la scultura* (1896-97), a cura di B. Cestelli Guidi, Tre Lune, Mantova 2008.

[11] ID., *Destra e sinistra nell'immagine* (1928), in appendice ad A. PINOTTI, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune, Mantova 2010, pp. 179-207.

Figura 9.
Skioptikon per la doppia proiezione di immagini.

XII. Die optische Projektionskunst. 455

welche mit Hülfe der Schrauben *W W* emporgedreht werden. Durch einen Druck auf die Feder bei *X* lässt sich die Lampe leicht ausheben und wieder einsetzen. Vor dem jedesmaligen Gebrauche der Lampe schraubt man die Dochte empor, hebt die hintere Glasplatte *G* aus, entzündet die Lampe und setzt das Glas wieder ein. *H* ist ein mit Silber belegter an den hinteren Deckel des Apparates befestigter Reflektor, durch welchen das Licht der Lampe erheblich verstärkt wird.

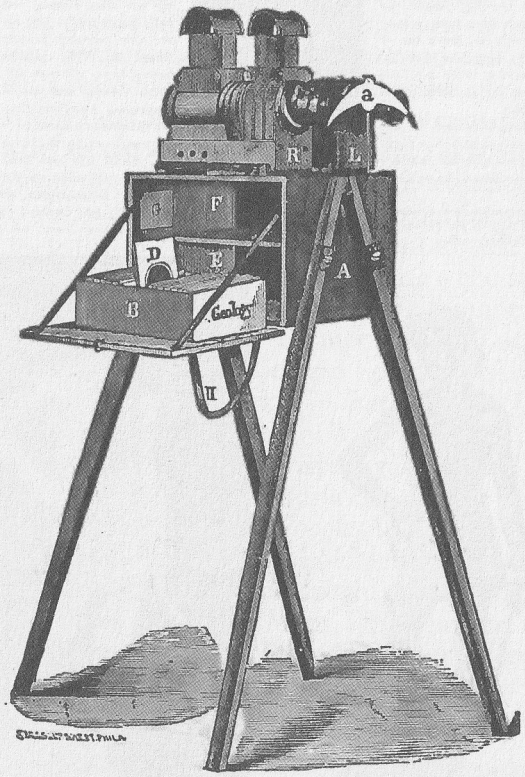
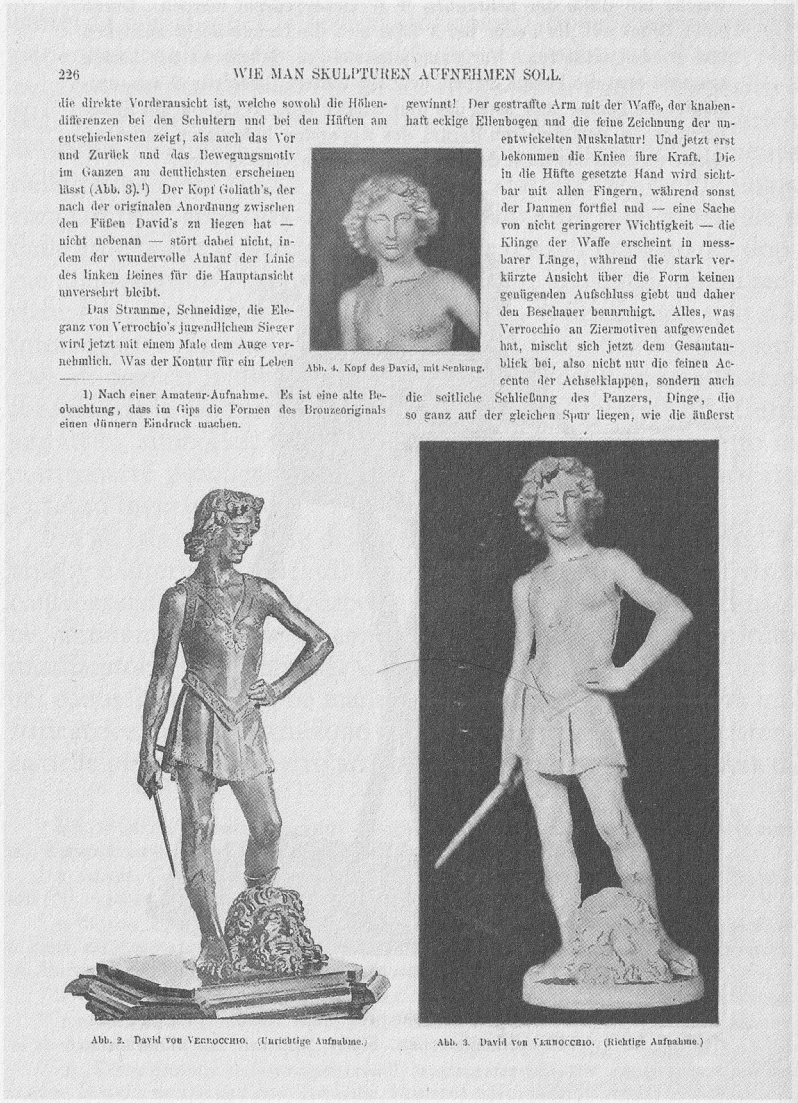


Fig. 420. Skioptikon für Doppelbilder.

Unsere Fig. 420 zeigt eine sehr praktische zusammenlegbare Einrichtung für zwei Skioptikonlaternen. Stativ, Apparate und Bilderkasten

Figura 10.

Il confronto fra due riproduzioni fotografiche del *David* di Andrea del Verrocchio (scultura in bronzo databile al 1472-75 e conservata nel museo del Bargello a Firenze), in H. WÖLFFLIN, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 7 (1896), p. 226.



226 WIE MAN SKULPTUREN AUFNEHMEN SOLL.

die direkte Vorderansicht ist, welche sowohl die Höhendifferenzen bei den Schultern und bei den Hüften am entschiedensten zeigt, als auch das Vor und Zurück und das Bewegungsmotiv im Ganzen am deutlichsten erscheinen lässt (Abb. 3).[1]) Der Kopf Goliath's, der nach der originalen Anordnung zwischen den Füßen David's zu liegen hat — nicht nebenan — stört dabei nicht, indem der wundervolle Anlauf der Linie des linken Beines für die Hauptansicht unversehrt bleibt.

Das Stramme, Schneidige, die Eleganz von Verrocchio's jugendlichem Sieger wird jetzt mit einem Male dem Auge vernehmlich. Was der Kontur für ein Leben gewinnt! Der gestraffte Arm mit der Waffe, der knabenhaft eckige Ellenbogen und die feine Zeichnung der unentwickelten Muskulatur! Und jetzt erst bekommen die Kniee ihre Kraft. Die in die Hüfte gesetzte Hand wird sichtbar mit allen Fingern, während sonst der Daumen fortfiel und — eine Sache von nicht geringerer Wichtigkeit — die Klinge der Waffe erscheint in messbarer Länge, während die stark verkürzte Ansicht über die Form keinen genügenden Aufschluss giebt und daher den Beschauer beunruhigt. Alles, was Verrocchio an Ziermotiven aufgewendet hat, mischt sich jetzt dem Gesamtanblick bei, also nicht nur die feinen Accente der Achselklappen, sondern auch die seitliche Schließung des Panzers, Dinge, die so ganz auf der gleichen Spur liegen, wie die äußerst

Abb. 4. Kopf des David, mit Senkung.

1) Nach einer Amateur-Aufnahme. Es ist eine alte Beobachtung, dass im Gips die Formen des Bronzeoriginals einen dünnern Eindruck machen.

Abb. 2. David von Verrocchio. (Unrichtige Aufnahme.)

Abb. 3. David von Verrocchio. (Richtige Aufnahme.)

penetrazione delle granate»[12], Panofsky raccomanda un costante confronto con l'originale, oggetto che solo riesce a innescare l'«esperienza di autenticità», ma al tempo stesso ricorda che tale esperienza non esaurisce l'atto estetico: essa si integra con l'«esperienza del significato» dell'opera, che una buona riproduzione (pur mantenendosi a un livello meccanico e inorganico) riesce a trasmettere. E per Panofsky una riproduzione è «buona» quando è massimamente meccanica e oggettiva, cioè quanto meno è coinvolto il fattore umano: ecco perché egli deve avanzare delle riserve nei confronti delle fotografie a colori di dipinti o dei calchi in gesso di sculture, che – a differenza del disco fonografico – conservano ancora un margine di intervento soggettivo.

A partire da queste riflessioni, che anticipano di qualche anno le meditazioni benjaminiane sul nuovo statuto dell'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini e dei suoni, sarebbe possibile intraprendere un percorso intermediale che dagli anni Trenta del secolo scorso giungerebbe fino al nostro presente, nella successione di sempre nuove forme di rimediazione delle tradizionali arti visive consentite dallo sviluppo dei dispositivi ottici: per il cinema, pensiamo ai film e ai documentari sulle arti visive, un genere che nasce proprio negli anni Trenta e che annovera fra i suoi pionieri autori come il tedesco Paul Heilbronner (allievo di Wölfflin)[13] e gli italiani Luciano Emmer e Carlo Ludovico Ragghianti[14]. Per la televisione, ricordiamo i programmi dedicati alla storia dell'arte da Kenneth Clark (*Civilisation*, di decisa impostazione eurocentrica) e da John Berger (*Ways of Seeing*, di ispirazione marxista), trasmessi dalla Bbc rispettivamente nel 1969 e nel 1972[15]. Si delineava cosí una traiettoria che sarebbe sfociata negli odierni progetti digitali, come il *Google Art Project*: una raccolta online di riproduzioni in altissima risoluzione che consente ai navigatori del web la visita virtuale dei luoghi espositivi sfruttando la tecnologia *Street View* di Google Maps, l'esplorazione ravvicinata di dettagli microscopici (via Artwork o Microscope View) e la crea-

[12] E. PANOFSKY, *Originale e riproduzione in facsimile* (1930), in «Eidos», 7 (1990), pp. 4-10, qui p. 6.

[13] P. HEILBRONNER, *Cinema documentario: il cinema e le Belle Arti*, in «Cine-Convegno», 3-4-5 (1934), pp. 48-51.

[14] C. L. RAGGHIANTI, *Cinema, critica d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in ID., *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952, pp. 261-311.

[15] Si vedano i due libri pubblicati dagli autori in parallelo ai programmi televisivi: K. CLARK, *Civiltà* (1969), Sansoni, Firenze 1972; J. BERGER, *Questione di sguardi* (1972), il Saggiatore, Milano 2015.

zione di collezioni personalizzate. Un'idea a cui già Moholy-Nagy alludeva nel suo *Pittura Fotografia Film*, là dove parlava dell'uso delle riproduzioni fotografiche di opere d'arte al fine di produrre una vera e propria «pinacoteca domestica»[16].

1.2. Atlanti e album.

Ma il dispositivo fotografico non si limita a fornire agli storici dell'arte un efficace strumento didattico e un utensile protesico: esso finisce anzi per rendere possibile una decostruzione e una riconfigurazione della stessa nozione di storicità fondata sulla cronologia, e delle condizioni di narratività connesse al tradizionale medium del libro di storia dell'arte. A tal proposito è paradigmatico il celeberrimo caso dell'*Atlante Mnemosyne*, titanico progetto di mappatura dell'immaginario occidentale al quale Aby Warburg lavora nella seconda metà degli anni Venti del secolo scorso, senza mai portarlo a termine (forse perché costitutivamente interminabile)[17]: nella sua ultima versione, l'*Atlante* consiste materialmente di sessantatre tavole di legno (che misurano circa 150 x 200 cm), rivestite di panno nero e numerate, sulle quali Warburg allestisce un montaggio di fotografie in bianco e nero che riproducono reperti archeologici orientali e grecoromani, opere d'arte visiva e di architettura (ma anche fotografie di fotografie d'arte, in un effetto di *mise en abîme*), e poi mappe, immagini astrologiche, medaglie, ritagli di giornale, annunci pubblicitari, francobolli, senza riguardo alcuno per le proporzioni di scala. La congerie eterogenea di elementi e di temi – paganesimo e cristianesimo, astrologia demonica e razionalismo scientifico, classicità e realismo nordico, modernità e antichità, dèi dell'attimo e figure cavalleresche, cultura visuale occidentale e orientale – che vengono audacemente giustapposti sui pannelli, producendo cortocircuiti anacronistici, sembra trovare il suo unico denominatore formale nel bianco e nero della fotografia e nel nero dello sfondo delle tavole, vero e proprio «medium» o «spazio intermedio» (*Zwischenraum*) all'interno delle quali le immagini possono essere estratte dai loro contesti originari e confrontate[18].

[16] L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film* (1925, 1927), nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, pp. 23-24.

[17] A. WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2002.

[18] Per un'interpretazione dello *Zwischenraum* warburghiano come «medium» o «milieu d'apparition», cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 416-19.

Mnemosyne è, dunque, un dispositivo fotografico di analisi morfologica che insegna a vedere che cosa connette, al di sotto delle polarizzazioni etico-culturali, una menade dionisiaca e una Maddalena cristiana, una ninfa del Ghirlandaio con una giocatrice di golf degli anni Venti, un gentiluomo disteso su un prato a fare un pic-nic con un antico dio fluviale che ritorna in un francobollo delle Barbados, la *Medea* di Delacroix e un'immagine pubblicitaria della carta igienica Hausfee (fig. 11). È una macchina iconica che insegna a vedere il dissimile come terza via fra il simile e il diverso: non per soffocare il diverso riducendolo allo stesso; ma nemmeno per irrigidirlo nella sua ottusa, irrelata diversità. Così negli anni Venti Warburg si disponeva ad allargare la ricerca al campo delle immagini «nel senso piú ampio», trasformando la storia delle arti visive in una generale «storia delle immagini improntata alla scienza della cultura [*kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*]»[19], capace di ricostruire e rendere visibili le migrazioni e il *Nachleben* («sopravvivenza» o «vita postuma») di quelle che Warburg chiamava «formule di pathos» (*Pathosformeln*)[20]: delle posture tipiche corporeo-gestuali (come il «pathos della sofferenza») nelle quali si esprimono, all'interno di diversi contesti culturali, tensioni emotive e fobiche profondamente «inscritte», in forma di «engrammi» o tracce mnestiche, nella *Mneme* (memoria collettiva e sociale) e trasmesse per via ereditaria di generazione in generazione.

L'*Atlante* opera così come un repertorio di formule tipiche volte a illustrare la «psicologia storica dell'espressione umana» (*historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks*)[21]. Lo stesso Warburg, alla fine della sua vita, ha retrospettivamente interpretato tutta la propria parabola intellettuale come l'attività di uno «psico-storico» (*Psychohistoriker*) impegnato a «diagnosticare la schizofrenia dell'Occidente attraverso il riflesso autobiografico delle sue immagini»[22]: una vasta gamma di manifestazioni iconico-espressive – «corsa», «danza», «inseguimento», «ratto», «combattimento», «vittoria», «trionfo», «morte», «lamentazione», «resurrezione»,

[19] A. WARBURG, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* (1920), in ID., *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 309-90, qui pp. 313 e 365 (traduzione modificata).

[20] ID., *Dürer e l'antichità italiana* (1905), *ibid.*, pp. 193-200, qui p. 196.

[21] ID., *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara* (1912), *ibid.*, pp. 247-72, qui p. 268.

[22] ID., *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a cura di K. Michels e Ch. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001, nota del 3 aprile 1929, p. 429.

Figura 11.

Aby Warburg, tavola n. 77 dell'*Atlante Mnemosyne* (A. WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2012, p. 129). Tra le riproduzioni fotografiche, insieme a opere di Eugène Delacroix, immagini di gare di golf ad Amburgo nei tardi anni Venti, la copertina di un libro di ricette a base di pesce di mare, francobolli delle Barbados e la pubblicità della carta igienica Hausfee («Fata domestica»).

secondo quanto leggiamo in uno schema risalente al 1905-11[23] – ciclotimicamente polarizzata tra una fase manico-estatica (la *Pathosformel* della «Ninfa») e una fase melanconico-depressiva (la *Pathosformel* della divinità fluviale afflitta).

Al contempo, il dispositivo da lui messo a punto trasformava profondamente il medium stesso della storiografia artistica, e rivoluzionava la tradizione degli atlanti di immagini: una tradizione che affonda le sue origini nella cartografia fiamminga tardorinascimentale – con il *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) di Abraham Ortelius e l'*Atlas, sive cosmographicae meditationes de Fabrica Mundi et fabricati figura* (1595) di Gerardus Mercator – e che raggiunge il suo apice tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, epoca in cui il dispositivo dell'atlante, fondato su un accurato montaggio di tavole e didascalie, viene utilizzato per *cartografare* i fenomeni studiati da discipline come la medicina e l'anatomia, la biologia e la botanica, l'etnologia e la fisiognomica[24].

Fra i successivi tentativi di riconfigurazione di tale complessa tradizione – che continua fino alla contemporaneità con opere come l'*Atlas* del pittore tedesco Gerhard Richter, iniziato negli anni Sessanta e tuttora in corso di realizzazione – dobbiamo qui menzionare il *Musée Imaginaire* di André Malraux. Scrittore, intellettuale, uomo politico, grande *connaisseur* di arte asiatica e mediorientale (senza però essere storico dell'arte di professione, e anzi rifiutando categoricamente questa qualifica), Malraux, che aveva ricevuto direttamente da Benjamin una copia del saggio sull'opera d'arte, coglie l'impatto cruciale della riproduzione fotografica sulle modalità esperienziali stesse dell'artistico e della sua storia: «La storia dell'arte, da cent'anni a questa parte, non appena sfugge agli specialisti, è la storia *di quanto è fotografabile*»[25]. Il ruolo della fotografia non è per Malraux un ruolo esclusivamente riproduttivo, in quanto la fotografia esercita un vero e proprio potere creativo:

[23] ID., *Schemata Pathosformeln* (1905-11) citato in DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta* cit., pp. 250-51.

[24] Sulla storia degli atlanti di immagini, cfr. G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Johan & Levi, Milano 2015; S. FLACH, I. MÜNZ-KOENEN e M. STREISAND, *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Fink, München 2005; F. TEDESCHI, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Vita & Pensiero, Milano 2011; G. BOFFI, *Per altri atlanti*, Orthotes, Nocera Inferiore 2014.

[25] A. MALRAUX, *Il museo dei musei*, Leonardo, Milano 1994, p. 16. Malraux pubblicò il *Musée Imaginaire* in tre diverse versioni: *Le Musée Imaginaire*, Skira, Genève 1947; *Le Musée Imaginaire*, in *Les Voix du silence*, Nrf, Paris 1951; *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris 1965. La traduzione italiana fa riferimento all'edizione del 1951. Si veda anche il suo *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, Paris 1952.

inquadrature di dettagli[26], trasformazioni di scala, giustapposizioni comparative consentono una produzione di senso inedita, tanto che Malraux parla esplicitamente di «création par la photographie»[27]. Tale trasformazione investe in pieno, secondo Malraux, l'istituzione tradizionale del museo come luogo *par excellence* deputato alla conservazione e alla fruizione dell'arte, trasformandolo in un'entità virtuale e *immaginaria*, capace di manifestarsi in diverse forme, attraverso un libero montaggio di riproduzioni fotografiche di opere d'arte provenienti da contesti storici e culturali diversi.

Tale montaggio viene articolato, con alcune variazioni, dalle tre versioni del *Musée Imaginaire* (fig. 12): volumi che, come è stato giustamente sottolineato[28], piú che alla tradizione degli *atlanti* di immagini, fanno riferimento a quella degli *album* storico-artisti-

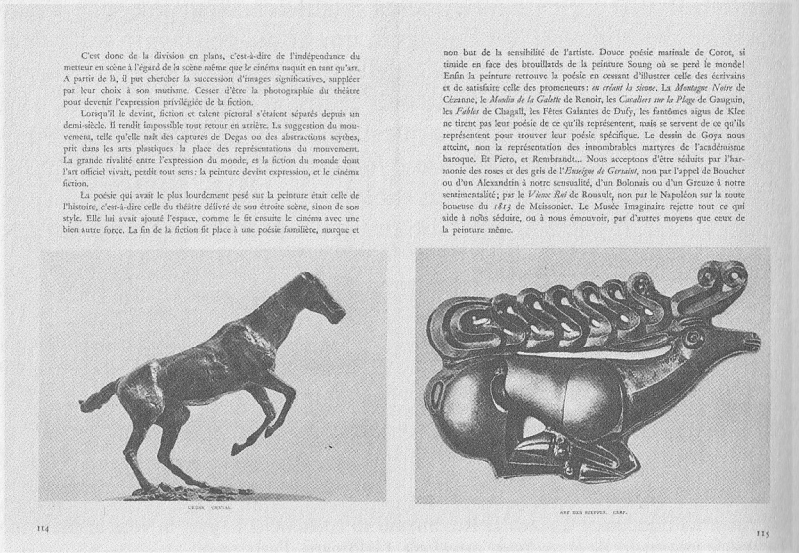
[26] Sull'iconologia del dettaglio cfr. D. ARASSE, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino* (1992), il Saggiatore, Milano 2007.

[27] A. MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris 1965, p. 98.

[28] G. DIDI-HUBERMAN, *L'album de l'art à l'époque du «Musée Imaginaire»*, Hazan, Paris 2013.

Figura 12.

Una doppia pagina tratta dal *Musée Imaginaire* di André Malraux, Gallimard, Paris 1947, pp. 114-15 (la didascalia dell'immagine nella pagina di sinistra riporta «Degas. Cheval», quella dell'immagine di destra «Art des steppes. Cerf»).



C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance du metteur en scène à l'égard de la scène même que le cinéma naquit en tant qu'art. A partir de là, il put chercher la succession d'images significatives, suppléer par leur choix à son inertie. Cesser d'être la photographie du théâtre pour devenir l'expression privilégiée de la fiction.

Lorsqu'il le devint, fiction et talent pictural s'étaient séparés depuis un demi-siècle. Il rendit impossible tout retour en arrière. La suggestion du mouvement, telle qu'elle naît des captures de Degas ou des abstractions scythes, prit dans les arts plastiques la place des représentations du mouvement. La grande rivalité entre l'expression du monde, et la fiction du monde dont l'art officiel vivait, perdit tout sens : la peinture devint expression, et le cinéma fiction.

La poésie qui avait le plus lourdement pesé sur la peinture était celle de l'histoire, c'est-à-dire celle du théâtre délivré de son étroite scène, sinon de son style. Elle lui avait ajouté l'espace, comme le fit ensuite le cinéma avec une bien autre force. La fin de la fiction fit place à une poésie familière, marquée et non but de la sensibilité de l'artiste. Douce poésie matinale de Corot, si timide en face des brouillards de la peinture Soung où se perd le monde! Enfin la peinture retrouve la poésie en cessant d'illustrer celle des écrivains et de satisfaire celle des promeneurs: *ou créant la sienne*. La *Montagne Noire* de Cézanne, le *Moulin de la Galette* de Renoir, les *Cavaliers sur la Plage* de Gauguin, les *Fables* de Chagall, les Fêtes Galantes de Dufy, les fantômes aigus de Klee ne tirent pas leur poésie de ce qu'ils représentent, mais se servent de ce qu'ils représentent pour trouver leur poésie spécifique. Le dessin de Goya nous atteint, non la représentation des innombrables martyres de l'académisme baroque. Et Piero, et Rembrandt... Nous acceptons d'être réduits par l'harmonie des roses et des gris de l'*Enseigne de Gersaint*, non par l'appel de Boucher ou d'un Alexandrin à notre sensualité, d'un Bolonais ou d'un Greuze à notre sentimentalité; par le *Vieux Roi* de Rouault, non par le Napoléon sur la route boueuse du *1813* de Meissonier. Le Musée Imaginaire rejette tout ce qui nous séduite, où à nous émouvoir, par d'autres moyens que ceux de la peinture même.

ci, e in cui il procedimento del montaggio viene messo in pratica secondo logiche profondamente diverse da quelle che caratterizzano l'*Atlante* warburghiano. Se Warburg infatti usa le tavole dell'*Atlante Mnemosyne* come uno spazio in cui studiare, attraverso configurazioni sempre provvisorie e accostamenti profondamente anacronistici, le «migrazioni» delle *Pathosformeln* attraverso contesti storico-culturali distanti – in particolare l'antichità grecoromana e il Rinascimento italiano –, Malraux concepisce le pagine del suo *Musée Imaginaire* come luogo in cui celebrare, attraverso uno stile letterario spesso enfatico, le diverse manifestazioni di un bisogno di produrre forme che si manifesta nel fenomeno universale dello «stile»:

> Lo stile non ci appare piú soltanto come un carattere comune alle opere di una scuola, di un'epoca – conseguenza od ornamento di una visione –, ci appare come l'oggetto della ricerca fondamentale dell'arte, per la quale le forme viventi sono soltanto una materia prima. E alla domanda: «che cos'è l'arte?» siamo portati a rispondere: «ciò per cui le forme diventano stile»[29].

All'attenzione di Warburg per i contrasti temporali e per la drammaticità irrisolta delle polarità tra cui oscillano le diverse *Pathosformeln* si sostituisce in Malraux una visione unificante che tende a ricondurre le differenze formali tra opere provenienti da contesti culturali diversi a valori universali e sovrastorici.

1.3. Anonimie.

Non è certamente un caso che la spinta a una radicale apertura all'ambito di studio delle immagini in generale sia provenuta da Warburg, che non apparteneva al rango degli storici dell'arte professionali e istituzionalizzati, ma operava come libero intellettuale e *freelance*. Lo stesso Malraux, lo si è detto, non era storico dell'arte di mestiere. Sarebbe tuttavia sbagliato pensare che gli impulsi all'ampliamento del campo siano provenuti esclusivamente dall'esterno del perimetro disciplinare vero e proprio. Se ci rivolgiamo ai due nomi piú influenti della storia dell'arte di lingua tedesca fra Otto e Novecento – Wölfflin e Riegl –, ci imbattiamo in una spiccata sensibilità per quella che lo stesso Wölfflin ebbe a definire, in una formula destinata a divenire celebre, «Kunstgeschichte ohne Namen» («storia dell'arte senza nomi»)[30]. Con tale formula si esprimeva l'esigenza

[29] MALRAUX, *Il museo dei musei* cit., p. 177.

[30] H. WÖLFFLIN, *Vorwort*, in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilent-*

di indagare, al di sotto del livello delle grandi personalità geniali, un anonimo terreno condiviso della sensibilità visuale – una sorta di *koinè aisthesis*, di senso comune – che contrassegna una particolare comunità umana in una determinata epoca. Cosí, pur nella notevole diversità dei periodi artistici considerati, si può rilevare una predilezione da un lato per i contorni definiti, per la linealità, per le silhouette negli stili dell'antico Egitto (Riegl) e del Rinascimento (Wölfflin), dall'altro per gli «impressionistici» giochi cromatici e chiaroscurali negli stili dell'epoca imperiale tardoromana (Riegl) e del Barocco (Wölfflin). Persino il grande artista, pur con tutta la sua originale individualità, non potrà creare immagini che travalichino le condizioni di possibilità figurativa – sorta di trascendentale visuale storico – imposte dallo «schema ottico» (come lo definisce Wölfflin) o dal *Kunstwollen* («volere artistico», come lo designa Riegl) corrispondenti all'epoca in cui si trova a essere nato e cresciuto.

Tale strato anonimo non solo opera al di sotto dei nomi propri, grandi o piccoli che siano, ma investe, al di là degli stili artistici propriamente detti, anche la cultura visuale diffusa del mondo umano cui si riferiscono. Già da giovane Wölfflin si era del resto esercitato a cogliere la «goticità» tanto nell'arco a sesto acuto quanto nelle scarpe e nel cappello a punta (che ripete il principio architettonico del pinnacolo), e nei corpi umani, raffigurati esageratamente sottili e allungati[31]. Dal canto suo Riegl, pur articolando il suo capolavoro sull'arte tardoromana in capitoli dedicati ad architettura, scultura, pittura e artigianato, è a quest'ultimo ambito che decide di intitolare il volume, assumendolo programmaticamente come *pars pro toto* della ricerca nel suo complesso: il linguaggio figurativo degli oggetti d'uso quotidiano, di utensili e monili, fibbie (fig. 13) e pendagli, dei prodotti anonimi della lavorazione dei metalli, ci parla eloquentemente del modo in cui «l'umanità in diversi tempi, in diversa maniera, voleva vedere rappresentate davanti agli occhi le immagini sensibili secondo il contorno e il colore nel piano e nello spazio»[32]. E tanto piú eloquentemente quanto piú, nel cogliere i motivi ornamentali[33] che li caratterizzano, il nostro occhio non è distratto dal

wickelung in der neueren Kunst, Bruckmann, München 1915, p. v (questa prefazione non è tradotta nell'edizione italiana).

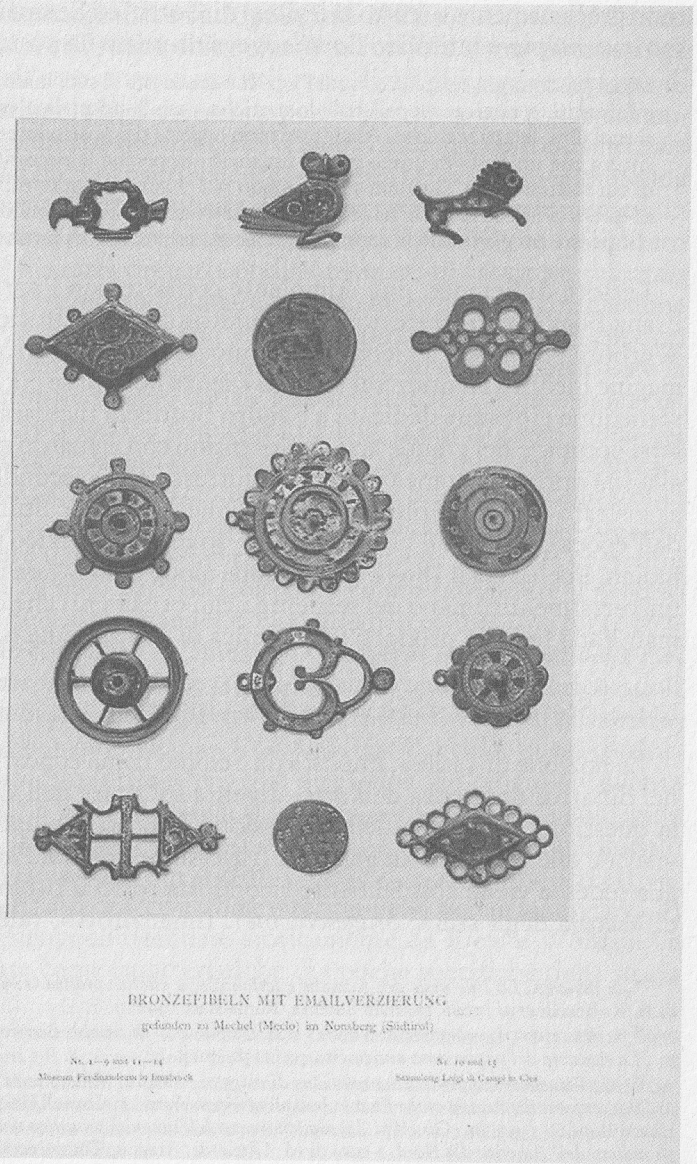
[31] ID., *Psicologia dell'architettura* (1886), a cura di L. Scarpa e D. Fornari, et al. edizioni, Milano 2010, pp. 56-57.

[32] A. RIEGL, *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni, Firenze 1953, p. 368.

[33] Ricordiamo che proprio all'ornamento Riegl aveva dedicato l'importante volume *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* (1893), Feltrinelli, Milano 1963.

Figura 13.

Fibbie in bronzo smaltato provenienti dal Sudtirolo, in A. RIEGL, *Die Spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1901, tav. VIII.



riconoscimento di figure, come invece avviene nel caso della fruizione di dipinti e sculture.

Nel riferirsi alle cose di uso quotidiano come a oggetti esemplari della cultura visuale di un'epoca, tanto Wölfflin quanto Riegl mettono proficuamente a frutto la lezione di Gottfried Semper, che nel suo *opus magnum* intitolato *Lo stile* aveva riservato un posto d'onore

> a quei prodotti piú semplici con cui l'arte si è cimentata ai suoi inizi: monili, armi, tessuti, ceramica, suppellettili domestiche, ossia l'industria d'arte o, come si suol dire, le arti tecniche. Anch'esse sono oggetto del nostro interesse, addirittura con un ruolo di primo piano: innanzitutto perché la necessità estetica, di cui trattiamo qui, si manifesta nel modo piú chiaro e comprensibile proprio in questi primi ed elementari frutti dell'intuito artistico; in secondo luogo perché in esse era già fissato in formule tipiche un certo codice di pratica estetica[34].

Lettore di Semper, e in stimolante contatto con l'antropologo Franz Boas e con i ricercatori della Smithsonian Institution, anche Warburg può essere a pieno titolo annoverato fra i teorici dell'immagine inclini a lavorare sul terreno «senza nomi»: se già nella dissertazione giovanile dedicata a Sandro Botticelli dichiarava di volersi occupare del grande artista fiorentino con riguardo non tanto alla sua «prima sostanza», quanto piuttosto alla «seconda»[35] (cioè al sostrato comune e plurale che lo connetteva alla cultura visuale dell'epoca), durante il viaggio intrapreso in New Mexico presso gli indiani Pueblo fra il 1895 e il 1896 ebbe modo di indagare il simbolo universalmente umano del serpente negli ornamenti che adornano manufatti tessili e prodotti in ceramica di uso comune o rituale[36].

1.4. Storia degli stili e storia della visione.

La nozione di «stile», imposta da Semper come concetto-chiave nei dibattiti di scienza dell'arte, diventa sul finire dell'Ottocento la questione principale della riflessione intorno alle opere d'arte visiva e alle immagini in generale (riflessione che nei Paesi di lingua tedesca viene abitualmente ricondotta sotto il titolo appunto di «storia degli stili», *Stilgeschichte*). Innanzitutto, tale nozione

[34] G. SEMPER, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica* (1860-63), a cura di A. R. Burelli *et al.*, trad. parziale Laterza, Roma-Bari 1992, p. 7.

[35] A. WARBURG, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli* (1893), in ID., *La rinascita del paganesimo antico* cit., pp. 1-58, qui p. 58.

[36] ID., *Rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milano 2011. Cfr. anche: ID., *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Cornell University Press, Ithaca-London 1995; ID., *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2006.

deve essere declinata al plurale: gli stili sono molti, variano storicamente e geograficamente (il XIX secolo è l'epoca in cui la storia dell'arte tradizionalmente eurocentrica deve fare i conti con un'enorme quantità di materiale visivo extraeuropeo resa accessibile dagli studi etnografici e antropologici). Nel *mare magnum* delle manifestazioni stilistiche di innumerevoli culture e singoli artisti, gli storici dell'arte avvertono l'esigenza di un efficace strumento di classificazione, che al contempo possa descrivere una *regola* del mutamento stilistico nel corso del tempo. La domanda fondamentale che viene a tal proposito sollevata riguarda la motivazione profonda che determina la molteplicità degli stili: perché gli esseri umani, in tempi diversi e in luoghi diversi, hanno diversamente raffigurato la realtà? Si tratta di meri condizionamenti di carattere culturale o è forse possibile individuare una qualche forma di correlazione fra il modo in cui il mondo viene raffigurato e il modo in cui esso viene percepito? In altri termini, la percezione (e in particolare la visione) rimane sempre uguale a se stessa, nella fissità e universalità della costituzione fisiologica umana, o è sottoposta a una variabilità storica al pari delle forme di rappresentazione iconica?

A questo secondo orizzonte di ricerca si orientano quegli storici dell'arte che, come i già citati Riegl e Wölfflin, credono di poter individuare una connessione fra i modi in cui una certa comunità umana in un dato periodo storico ha voluto raffigurare il proprio mondo e delle corrispondenti modalità percettive. Una fonte fondamentale condivisa da entrambi è il saggio *Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893)[37], nel quale lo scultore e teorico Adolf von Hildebrand distingue tra una «visione ravvicinata» correlata a un'«immagine vicina» (*Nahbild*; che l'occhio, quasi trasformandosi in dito, ottiene per cosí dire palpando progressivamente gli oggetti) e una «visione a distanza» correlata a un'«immagine lontana» (*Fernbild*; il colpo d'occhio che coglie simultaneamente la scena visiva come un tutto). Queste due modalità percettive, che Hildebrand descrive come proprie della percezione visiva in generale, vengono declinate storicamente da Riegl e Wölfflin[38] e identificate come caratteristiche di epoche specifiche della storia

[37] Cfr. A. VON HILDEBRAND, *Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893; 1903³), a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2001.

[38] I testi di riferimento sono: RIEGL, *Industria artistica tardoromana* cit.; H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (1888), trad. it. della terza edizione (1908), Vallecchi, Firenze 1988; ID., *Concetti fondamentali della storia dell'arte* cit.

dell'arte e della cultura. La visione ravvicinata e tattile è propria per Riegl dello stile dell'antico Egitto, per Wölfflin dell'arte rinascimentale: in entrambi i casi, l'immagine guida l'occhio ad affidarsi alle linee e ai contorni, e piú esso si avvicina all'immagine, piú guadagna in informazioni visive. Al contrario, la visione si fa propriamente ottica laddove – come nel caso dell'arte tardoromana (Riegl) o del Barocco (Wölfflin) – il fattore decisivo dell'immagine è il gioco cromatico e chiaroscurale, l'effetto «impressionistico» che l'occhio può cogliere solo ponendosi a una distanza adeguata rispetto all'immagine stessa. Visione da vicino e visione a distanza operano cosí come vere e proprie «possibilità ottiche», condizioni di possibilità della raffigurazione proprie di un determinato periodo storico, e vincolanti per i singoli artisti.

Si profila quindi l'idea di poter inferire dal modo in cui una certa cultura ha configurato nello stile *figurativo* la pragmatica delle proprie immagini (in maniera da invitare l'osservatore ad avvicinarsi o ad allontanarsi mentre le guarda) lo stile *percettivo* dell'epoca corrispondente. Wölfflin (che piú di Riegl si è spinto in questa direzione), se ha ambiguamente parlato di una «evoluzione storica del modo di vedere occidentale» (*Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens*)[39], non ha tuttavia mai esplicitamente affermato l'esistenza di una correlazione diretta fra percezione e raffigurazione, mantenendosi cautamente dubitativo: «Non so (*e lo ritengo improbabile*) se gli uomini abbiano visto sempre allo stesso modo, come è stato affermato; ma è certo che nella storia dell'arte si può osservare una successione di diverse forme di rappresentazione»[40]. Che gli stili artistici mutino storicamente è un dato di fatto; che però tale variabilità sia correlata a una variabilità percettiva è un altro paio di maniche.

Rivolgendosi contro Wölfflin, già nel 1915 Panofsky si era espresso duramente contro l'ipotesi di ammettere una storicità della percezione: gli uomini hanno visto sempre e ovunque il mondo allo stesso modo, sono stati i loro artisti a raffigurarlo diversamente[41]. Qualche anno dopo, nel celebre saggio *La prospettiva come forma simbolica* (1927), lo stesso Panofsky avrebbe reso meno netta la sua posizione, affermando che la prospettiva lineare rinascimentale è l'espressione di un «sentimento del mondo» (*Weltgefühl*) e «del-

[39] *Ibid.*, p. 40.

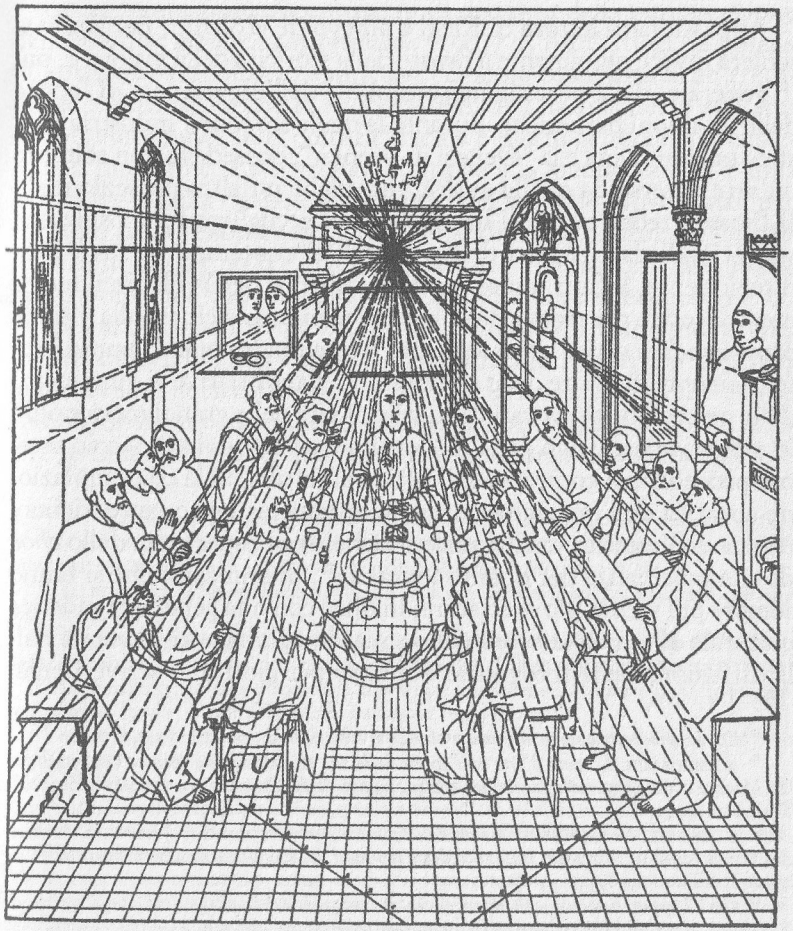
[40] ID., *Nota finale* (1933), *ibid.*, pp. 301-7, qui p. 302. Corsivo nostro.

[41] E. PANOFSKY, *Il problema dello stile nelle arti figurative* (1915), in ID., *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 141-52.

lo spazio» (*Raumgefühl*) diversi da quelli delle epoche precedenti: un modo di concepire lo spazio come al tempo stesso soggettivo e oggettivo, subordinato al punto di vista di un soggetto e oggettivamente strutturato secondo precise leggi geometriche (fig. 14). Come sostiene Panofsky, la prospettiva è «un'arma a doppio taglio», sempre oscillante tra due poli opposti: da un lato essa isti-

Figura 14.

Schema prospettico dell'*Ultima Cena* di Dirk Bouts, 1464-67 (Lovanio, Peterskirche), da E. PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Teubner, Leipzig-Berlin 1927, p. 283.



tuisce una distanza tra l'uomo e il mondo; dall'altro essa sopprime tale distanza, riassorbendo nell'occhio umano gli oggetti che sussistono indipendentemente dai soggetti; la riduzione dei fenomeni rappresentati a regole matematicamente esatte si accompagna alla dipendenza di tali rappresentazioni dalle condizioni psicofisiche individuali e dal «punto di vista» soggettivo. Tale ambivalenza fa sí che la storia della prospettiva possa essere concepita

> a un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io[42].

Appassionato lettore di Riegl e allievo di Wölfflin, Benjamin si schiera invece nettamente a favore della storicità della visione e, piú in generale, della percezione sensibile e dell'esperienza: «L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorgono l'industria artistica tardoromana e la "Genesi di Vienna", possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione»[43]. Il filosofo tedesco non si limita però ad accogliere l'impostazione suggeritagli dagli storici dell'arte; egli al contempo ne inverte la direzione: se, infatti, tanto per Riegl quanto per Wölfflin il movimento storico procedeva dalla visione tattile ravvicinata alla visione propriamente ottica a distanza, per Benjamin (su questo punto profondamente debitore delle analisi simmeliane relative ai mutamenti della percezione provocati dallo stile di vita delle grandi metropoli)[44] lo scenario percettivo della modernità a partire dal XIX secolo sembra procedere al contrario dall'ottico al tattile, dalla contemplazione auratica dell'immagine in una «lontananza per quanto vicina» (tipica dell'estetica tradizionale borghese) all'esperienza dello *choc* di una «vicinanza per quanto lontana»[45], di immagini che si fanno sempre piú vicine allo spettatore, in linea con una generale tendenza culturale all'*avvicinamento* dello sguardo agli oggetti, favorita dalla diffusione della fotografia: «Giorno per giorno, – scrive Benjamin, – si fa valere in modo sempre piú incontestabile l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto, da una distanza il piú possibile ravvicinata, nell'immagine, o meglio nella copia»[46]. La poesia «traumatofila» di Baudelaire, il *cluster* di frammenti visivi proposto dai fotomontaggi dadaisti, l'estetica dello straniamento e dell'interruzione del teatro brechtiano, l'intensità e l'aggressività del montaggio del cinema sovietico degli anni Venti – quello che Ėjzenštejn chiamerà nei suoi primi scritti «montaggio delle attrazioni»[47] – sono per Benjamin esempi emblematici di una concezione dell'opera d'arte come «proiettile» che viene scagliato «contro l'osservatore», producendo un vero e proprio «choc fisico»[48].

Considerata a piú di cento anni di distanza dalla pubblicazione dell'*Industria artistica tardoromana* (1901) di Alois Riegl, la polarità «ottico»/«tattile» (o «aptico»)[49] emerge come una delle eredità piú significative che la *Kunstwissenschaft* ha trasmesso agli studi contemporanei sulla cultura visuale e piú in generale al pensiero sull'immagine. La ritroviamo, grazie alla mediazione di Henri Maldiney[50], nella riflessione francese del secondo Novecento, per esempio nella fenomenologia dei sensi di Mikel Dufrenne[51] e nelle riflessioni su spazio e figura di Deleuze e Guattari[52]. Ma anche nell'ambito dei *film studies* si fa esplicitamente riferimento a un «haptical cinema» e a una «haptical visuality»[53]. In anni piú recenti il tema della fruizione «aptica» delle immagini è tornato in primo piano a causa della diffusione massiccia dei *touch screen*, che hanno rivoluzionato il nostro modo di interagire con gli schermi. L'idea che le immagini siano qualcosa di concretamente *manipolabile* è

[42] ID., *La prospettiva come «forma simbolica»* (1927), *ibid.*, pp. 37-117, qui p. 72.

[43] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), in ID., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 21.

[44] G. SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995; ID., *Excursus sulla sociologia dei sensi*, in *Sociologia* (1908), Edizioni di Comunità, Milano 1998, pp. 550-80.

[45] Cfr. l'opposizione di aura e traccia in W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, frammento M 16a, 4, pp. 499-500.

[46] ID., *Piccola storia della fotografia* (1931), in ID., *Aura e choc* cit., pp. 225-44, qui p. 237.

[47] S. M. ĖJZENŠTEJN, *Il montaggio delle attrazioni* (1923), in ID., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, con un saggio di J. Aumont, Marsilio, Venezia 1986, pp. 219-26.

[48] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in ID., *Aura e choc* cit., p. 45.

[49] Termine derivato dal greco *hapto* («tocco»), che Riegl preferisce a partire dall'articolo *Spätrömisch oder orientalisch?*, in «Allgemeine Zeitung», Beilage 92-93 (1902), p. 155, nota 1.

[50] H. MALDINEY, *Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou realité* (1953), in ID., *Regard, Parole, Espace*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1973, pp. 1-20.

[51] M. DUFRENNE, *L'occhio e l'orecchio* (1987), a cura di C. Fontana, Il Castoro, Milano 2004, p. 119.

[52] G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), a cura di M. Guareschi, Castelvecchi, Roma 2006 (specialmente al cap. *Il liscio e lo striato*, pp. 698-735); G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata 1995, p. 238.

[53] A. LANT, *Haptical cinema*, in «October», 74 (1995), pp. 45-73. Si vedano gli studi di Marks sulla «haptic visuality» come «embodied spectatorship»: L. U. MARKS, *The Skin of the Film*, Duke University Press, Durham-London 2000; ID., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.

ormai un dato di fatto per un'intera generazione di spettatori abituati a eseguire su di esse tutta una serie di operazioni complesse – produzione, registrazione, diffusione, condivisione, montaggio – attraverso semplici movimenti delle dita. Teorici del cinema come Thomas Elsaesser vedono nella diffusione dei *touch screen* l'avvento di una nuova generazione di immagini tattili a cui possono essere ricondotti anche i film in 3D, mentre archeologi dei media come Wanda Strauven riflettono sulla portata *retroattiva* di questa trasformazione: sul modo in cui la tattilità delle immagini contemporanee ci invita a ripensare la storia stessa delle immagini e degli schermi[54]. Ma in questa vera e propria riscossa dell'aptico sembra essere evidentemente in gioco anche una complessiva messa in discussione del tradizionale oculocentrismo e del primato del senso della vista che hanno caratterizzato per secoli la nostra cultura[55].

2. *Le teorie della fotografia e del cinema degli anni Venti e Trenta.*

Apertura nei confronti delle arti cosiddette «minori», delle pratiche anonime e delle immagini non-artistiche; ricorso a nuovi dispositivi ottici, come il doppio proiettore di diapositive, per l'esame comparativo degli stili e delle forme; uso del procedimento del montaggio per elaborare una storia culturale delle immagini e comprendere le migrazioni di motivi iconografici e *Pathosformeln*; indagine delle articolazioni storiche dello sguardo, e in particolare dell'oscillazione tra i poli dell'*ottico* e dell'*aptico*: l'eredità trasmessa dalla storia dell'arte di fine Otto e inizio Novecento agli studi sulla cultura visuale è un'eredità fondamentale, che ciononostante ha faticato a essere riconosciuta a causa dei rapporti conflittuali che i *visual culture studies* angloamericani – fortemente influenzati dalla contestazione della distinzione tra cultura alta e cultura bassa formulata dai *cultural studies* – hanno intrattenuto con una disciplina storico-artistica spesso considerata come troppo elitistica ed eurocentrica.

[54] TH. ELSAESSER, *The "Return" of 3-D: On some of the logics and genealogies of the image in the twenty-first century*, in «Critical Inquiry», 39 (2013), pp. 217-46; W. STRAUVEN, *Early Cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou*, in «Necsus. European Journal of Media Studies», 2 (2012), un numero speciale dedicato al tema *Tangibility* (www.necsus-ejms.org).

[55] Cfr. D. M. LEVIN (a cura di), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Oakland 1993.

L'eredità proveniente dalle teorie della fotografia e del cinema degli anni Venti e Trenta – teorie che sono spesso strettamente collegate a riflessioni su media acustici come il telefono, la radio e il grammofono – è altrettanto fondamentale e meno conflittuale, in quanto autori come Béla Balázs e László Moholy-Nagy, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer si sono interessati sin da subito al significato *culturale* delle immagini prodotte dalla fotografia e dal cinema. Negli scritti di questi autori fotografia e cinema vengono studiati cercando di comprenderne l'impatto sui ritmi e sulle forme della percezione visiva, la capacità di ridefinire gli equilibri tra visione e lettura, cosí come il fondamentale ruolo *epistemico*: il loro contributo alla visualizzazione di determinate aree del sapere e all'elaborazione di nuovi strumenti interpretativi per l'analisi della cultura e della storia.

Nei prossimi paragrafi prenderemo in considerazione questo secondo versante della genealogia degli studi sulla cultura visuale, concentrandoci in particolare sul modo in cui teorici, registi e artisti degli anni Venti e Trenta hanno tematizzato, da un lato, la relazione tra storia dei media e storia della percezione e, dall'altro, l'uso del montaggio di immagini come strumento analitico e interpretativo. Due grandi questioni che sono state ampiamente riprese dagli studi recenti sulla cultura visuale e che sono al centro delle opere di tutta una serie di artisti e registi contemporanei che, come vedremo in conclusione di questo capitolo, agiscono come dei veri e propri iconologi.

2.1. Storia dei *media* e storia della percezione.

Come abbiamo visto, l'ipotesi di una storicità della visione in qualche modo correlata alla storia delle forme di rappresentazione visiva era già affiorata, seppur con qualche titubanza e ambiguità, nelle ricerche della *Kunstwissenschaft* tedesca tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Benjamin, lo abbiamo detto, si schiera nettamente a favore di questa ipotesi, e in una recensione al libro di Dolf Sternberger *Panorama, o Vedute del XIX secolo* (1938) sottolinea l'importanza della questione: «Se le impressioni visive dell'uomo non siano determinate solo da costanti naturali, ma anche da variabili storiche: questa è una delle domande piú all'avanguardia della ricerca, partendo dalla quale ogni centimetro di risposta è

difficile da conquistare»[56]. La sua presa di posizione è netta, e si riferisce esplicitamente, come abbiamo già visto, agli studi di storici dell'arte della Scuola di Vienna come Alois Riegl e Franz Wickhoff:

> L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorgono l'industria artistica tardoromana e la "Genesi di Vienna", possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione[57].

Benjamin non si limita però ad affermare con convinzione quella che presso gli storici dell'arte era ancora un'ipotesi. Compie un'integrazione decisiva rispetto al loro discorso, introducendo come fattore fondamentale l'elemento *mediale*. La tesi della storicità della percezione viene infatti argomentata da Benjamin a partire da un presupposto fondamentale: quello secondo cui visione, percezione ed esperienza in generale sono sempre mediate, configurate, articolate da una serie di «apparecchi» (*Apparate*) tecnico-materiali che si trasformano storicamente e che riorganizzano in continuazione quello che Benjamin chiama il «*medium* [*Medium*] della percezione»: lo spazio intermedio, l'ambiente, il *milieu* sensibile[58]. Come leggiamo in un passo cruciale del saggio sull'opera d'arte,

> nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* [*Medium*] in cui essa ha luogo – non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico[59].

Sin dai primi anni Venti, probabilmente influenzato dal contatto con il gruppo di artisti e intellettuali che si era riunito attorno alla rivista «G» (iniziale di *Gestaltung*, «configurazione») diretta da Hans Richter tra il 1923 e il 1926[60] – un gruppo di cui facevano parte teorici della fotografia e artisti che lavoravano con la tecnica del fotomontaggio come Werner Graeff, Raoul Hausmann, El Lissitzky e László Moholy-Nagy –, Benjamin si era interessato al modo in cui i nuovi *Apparate* elaborati dalla tecnologia moderna stavano trasformando profondamente le coordinate del visibile e del sensibile. In *Strada a senso unico* (1928) – la cui copertina, non a caso, è realizzata mediante la tecnica del fotomontaggio, ampiamente diffusa negli anni Venti – si sofferma in particolare sulle trasformazioni percettive introdotte, da un lato, da nuove forme di rappresentazione come i cartelloni pubblicitari, con cui la scrittura abbandona l'orizzontalità del libro stampato per «risollevarsi da terra» e far propria la «dittatoriale verticalità» che caratterizza anche lo schermo cinematografico, e, dall'altro, da nuovi strumenti tecnici come la macchina da scrivere, capaci di «innervarsi» in modo nuovo con il corpo umano, in questo caso «le dita che comandano i tasti»[61]. In saggi sulla fotografia come *Novità sui fiori* (1928) e *Piccola storia della fotografia* (1931), al centro dell'attenzione vi è invece la capacità della fotografia di produrre una «grande revisione dell'inventario percettivo» e di svelare, attraverso strumenti come la variazione dei punti di vista e l'ingrandimento, «un geyser di nuovi mondi iconici»[62] e un vero e proprio «inconscio ottico» (*Optisch-Unbewußtes*) prima inaccessibile: un inconscio in qualche modo analogo all'«inconscio pulsionale» (*Triebhaft-Unbewußtes*) che anche il cinema esplora con gli strumenti che gli sono propri, come il primo piano, il montaggio e il *ralenti*[63].

Nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (cinque versioni, 1935-36)[64] e nei frammenti del libro sui *passages* di Parigi (1927-29, 1934-40) questa riflessione sulla correlazione fra storia degli *Apparate* e storia del «*Medium* della percezione» raggiunge la sua forma piú compiuta. Benjamin si interessa simultaneamente alle trasformazioni in corso nella cultura in cui

[56] W. BENJAMIN, *Dolf Sternberger, Panorama o vedute del XIX secolo* (1939), in ID., *Opere complete*, a cura di E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino 2001-14, vol. VII (2006), pp. 257-263, qui p. 258.

[57] ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in ID., *Aura e choc* cit., p. 21.

[58] Su questo tema, cfr. A. SOMAINI, *«L'oggetto attualmente piú importante dell'estetica». Benjamin, il cinema come Apparat, e il «Medium della percezione»*, in «Fata Morgana» (numero speciale su Cinema), VII (2013), 20, pp. 117-46. Una versione piú ampia di questo saggio si trova in ID., *Walter Benjamin's Media Theory: the Medium and the Apparat*, in «Grey Room», 62 (2016), pp. 6-41.

[59] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in ID., *Aura e choc* cit., p. 21.

[60] Una traduzione inglese di tutti i numeri della rivista è stata pubblicata, riproducendo la grafica originale, in *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926*, a cura di D. Mertins e M. W. Jennings, Getty Research Institute, Los Angeles 2010.

[61] W. BENJAMIN, *Strada a senso unico* (1928), a cura di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 2006, pp. 22-25.

[62] ID., *Novità sui fiori*, in ID., *Aura e choc* cit., pp. 221-24, qui pp. 221-22.

[63] Il tema dell'«inconscio ottico» compare sia in *Piccola storia della fotografia* (*ibid.*, p. 230) sia, in due interpretazioni notevolmente diverse, in due delle cinque versioni del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (per la prima versione dattiloscritta, cfr. *ibid.*, pp. 42-43; per la seconda versione dattiloscritta, cfr. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, con un saggio di M. Cacciari, Einaudi, Torino 2014).

[64] La nuova edizione critica tedesca ha introdotto un'ulteriore versione del saggio sull'opera d'arte, che precede tutte le altre in quanto prima stesura manoscritta e che rende quindi necessaria una revisione della numerazione precedentemente adottata. Cfr. ID., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di B. Lindner con S. Broll e J. Nitsche, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012.

lui stesso si era formato (dalla Berlino di fine Ottocento alla Parigi degli anni Trenta, dove si era stabilito dopo l'ascesa al potere dei nazisti nel 1933) e alle radici di tali trasformazioni nella cultura ottocentesca, prendendo Parigi, «la capitale del XIX secolo»[65], come terreno di uno scavo *archeologico* mirante a portare alla luce le strutture tecnico-materiali che avevano contribuito a configurare le coordinate del sensibile e del visibile nel corso dell'Ottocento[66]. Se nel saggio sull'opera d'arte gli *Apparate* presi in considerazione sono essenzialmente la fotografia e il cinema – al quale Benjamin attribuisce lo statuto di «oggetto attualmente piú importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci aveva il nome di estetica», un'estetica incentrata sul problema delle relazioni fra tecnologia e sensibilità[67] –, nei frammenti del *Passagenwerk* le strutture tecnico-materiali esaminate sono un insieme molto piú vasto: tra esse si trovano forme di rappresentazione come il diorama e il panorama (fig. 15), la lanterna magica e la fantasmagoria, il dagherrotipo e lo stereoscopio, ma anche i diversi sistemi di illuminazione naturale e artificiale (a gas o elettrica), l'architettura in ferro e acciaio, le diverse forme di articolazione dello spazio urbano della Parigi ottocentesca come i boulevard hausmanniani e le barricate rivoluzionarie, le catacombe e i *passages*, vero e proprio «fenomeno originario» (*Urphänomen*) che secondo Benjamin riassumeva in sé tutti i tratti della cultura borghese e capitalistica in via di affermazione (allo stesso modo in cui, secondo Goethe, la foglia, in quanto *Urphänomen*, riassumeva in sé la varietà dei fenomeni vegetali)[68].

Considerati nel loro insieme, gli *Apparate* tecnici sono per Benjamin dei fattori che agiscono costantemente sul «sensorio» (*Sensorium*) umano, ridefinendo ritmi e modalità della percezione sensibile. Già Simmel, in un breve saggio intitolato *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), aveva sottolineato come la vita nel contesto della metropoli fosse caratterizzata da una «intensificazione della vita

[65] *Parigi, la capitale del XIX secolo* è il titolo dato da Benjamin ai due *exposés* nei quali, nel 1935 (in tedesco) e nel 1939 (in francese), riassume la struttura e i contenuti principali del libro sui *passages* di Parigi a cui stava lavorando. Per l'*exposé* del 1935, cfr. ID., *Aura e choc* cit., pp. 372-86; per l'*exposé* del 1939, ID., *Opere complete* cit., vol. IX (2000), pp. 19-35.

[66] Sulla dimensione archeologica del *Passagenwerk*, cfr. K. EBELING, *Wilde Archäologien. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Kadmos, Berlin 2012.

[67] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in ID., *Aura e choc* cit., p. 47.

[68] ID., *I «passages» di Parigi*, frammento N 2a, 4, pubblicato in *Aura e choc* cit., pp. 414-15.

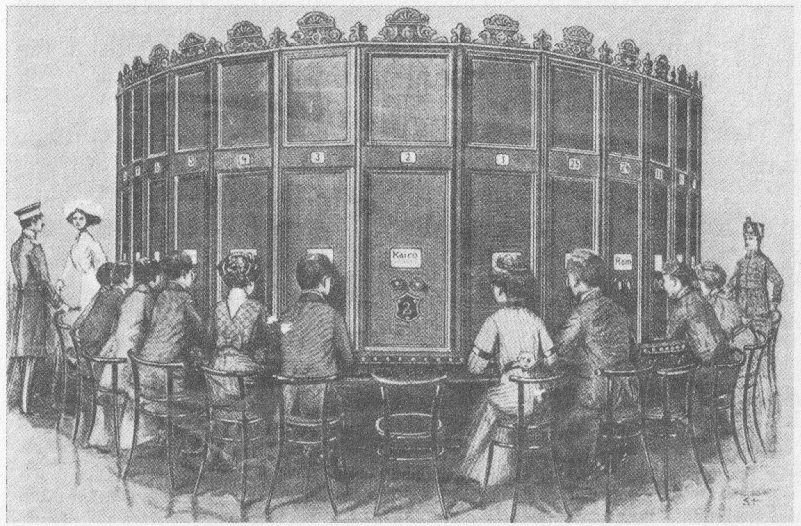
nervosa»[69]. Benjamin, come prima di lui Balázs, riprende questo tema e parla dell'individuo moderno come di un individuo il cui sensorio è sottoposto a un «training di ordine complesso»[70] da parte di *Apparate* che producono delle forme di *choc* percettivo. Interpretate in quest'ottica, la scrittura con una macchina da scrivere, la recitazione di fronte al microfono e alla cinepresa in uno studio cinematografico, il lavoro in fabbrica alla catena di montaggio, la corsa cronometrata in una competizione sportiva sono esperienze che sottopongono l'individuo a una serie di «test» percettivi e motori che richiedono una forma di «esercizio» e di «adattamento», al fine di produrre delle vere e proprie forme di «innervazione» tra organi corporei e strumenti tecnici. Lo stile di recitazione di Charlie Chaplin, per esempio, con i suoi movimenti discontinui e a scatti, viene considerato da Benjamin come lo stile di un attore che ha saputo letteralmente «montare» (*einmontieren*) il proprio corpo nel dispositivo cinematografico (come

[69] SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito* cit., p. 36. Cfr. M. VEGETTI (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel Novecento*, Carocci, Roma 2009.

[70] W. BENJAMIN, *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939), in ID., *Aura e choc* cit., pp. 182-83.

Figura 15.

Un'illustrazione raffigurante il *Kaiserpanorama* brevettato da August Fuhrmann intorno al 1890.



vediamo in un'illustrazione di Varvara Stepanova per la rivista russa «Kino-fot» nel 1922; fig. 16), «innervandosi» con esso e adattando la propria gestualità – quello che Benjamin chiama con un termine brechtiano *Gestus* – alla discontinuità che caratterizza la disposizione dei fotogrammi sulla pellicola cinematografica[71]. Considerato sia dal punto di vista dell'attore che da quello dello spettatore, «il cinema, – scrive Benjamin, – serve a esercitare l'uomo in quelle apperceziоni e reazioni determinate dall'uso di un'apparecchiatura il cui ruolo cresce quasi quotidianamente nella sua vita»[72], il suo ruolo è quello di «creare l'equilibrio tra l'uomo e l'apparecchiatura»[73], mostrando come questa stessa apparecchiatura possa dischiudere uno «spazio di azione» e «di gioco» (*Spielraum*) ancora tutto da esplorare[74].

Se dunque già nei primi anni Venti, come abbiamo visto nel primo capitolo, teorici e artisti come Béla Balázs e László Moholy-Nagy si erano interrogati sul modo in cui cinema e fotografia avevano promosso l'avvento di una nuova «cultura visuale» (*visuelle Kultur*) e di una «nuova visione» (*neues Sehen*), negli scritti di Benjamin questa riflessione prende una dimensione piú ampia, e riguarda la relazione generale fra tecnologia e sensibilità, media ed esperienza, in un'ottica propriamente *antropologica*, in quanto ciò che è in questione è la dimensione intrinsecamente *mediale* dell'umano: un tema che, come vedremo nel quarto capitolo, è studiato da una delle correnti della *Medienwissenschaft* tedesca, la *Medienanthropologie* o *Mediale Anthropologie*[75].

2.2. Il montaggio come strumento analitico: dagli atlanti di immagini al *found footage*.

Descrivendo il modo in cui il cinema, attraverso i procedimenti del primo piano e del montaggio[76], scompone il visibile in fram-

[71] Cfr. il frammento di Benjamin *Benjamin Archiv Ms 1011*, pubblicato *ibid.*, pp. 51-52. Su Benjamin, il *Gestus* di Chaplin e il concetto di «innervazione» cfr. SOMAINI, *«L'oggetto attualmente piú importante dell'estetica»* cit., pp. 142-46.

[72] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in ID., in *Aura e choc* cit., p. 26.

[73] *Ibid.*, p. 41.

[74] *Ibid.*, nota 10, pp. 34-35: «Ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza, al declino dell'aura nelle opere dell'arte, è un enorme guadagno in termini di spazio di gioco. Lo spazio di gioco piú ampio è quello apertosi nel cinema».

[75] Su questo tema, cfr. CH. VOSS e L. ENGELL (a cura di), *Mediale Anthropologie*, Fink, München 2015.

[76] Per un'introduzione alla questione del montaggio nel cinema, cfr. B. GRESPI, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010.

Figura 16.

Il corpo di Charlie Chaplin «montato» in un'elica di aeroplano in due illustrazioni di Varvara Fëdorovna Stepanova per la rivista russa «Kino-fot», 3 (1922), p. 6.

menti che possono essere osservati in modo nuovo e riorganizzati a piacimento, Benjamin utilizza una metafora divenuta celebre: grazie alla «dinamite dei decimi di secondo», il cinema «ha fatto saltare» quel «mondo simile a un carcere» che è il mondo borghese, consentendo all'individuo moderno di «intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine»[77]. Il cinema, in altre parole, è dotato di una funzione *esplosiva* che lo mette in condizione di smontare il mondo esistente e di ricomporlo secondo logiche nuove.

Questa duplice funzione del cinema è sottolineata anche da Siegfried Kracauer nel suo saggio *La fotografia* (1927). Dopo aver denunciato il fatto che la proliferazione delle riproduzioni fotografiche nelle riviste illustrate degli anni Venti aveva come effetto quello di ostacolare la nostra conoscenza del mondo anziché aumentarla – «Nelle riviste illustrate il pubblico vede il mondo, ma proprio tali riviste gli impediscono di percepirlo [...]. Mai prima d'ora un'epoca è stata cosí poco informata su se stessa»[78] – Kracauer, nella sezione conclusiva del suo saggio, assegna un ruolo fondamentale alla fotografia e al cinema: quello di scomporre il visibile in una serie di frammenti di una «natura non penetrata dalla coscienza», dei frammenti che, grazie al montaggio, possono essere riorganizzati in «configurazioni inconsuete», dimostrando «la provvisorietà di tutte le configurazioni date»[79].

Il modo stesso in cui Kracauer scrive i suoi saggi negli anni Venti si ispira al procedimento del montaggio. Ogni testo analizza un aspetto della cultura dell'epoca, con un'attenzione particolare per le «manifestazioni superficiali»[80] (*Oberflächenäusserungen*) – le immagini fotografiche pubblicate nelle riviste popolari, le coreografie meccaniche delle *Tillergirls*, i *passages* berlinesi come la Lindenpassage, gli uffici di collocamento, le lobby degli alberghi, le sale cinematografiche come luoghi in cui si celebra il «culto del divertimento» – al fine di dar vita a una critica della cultura fatta di frammenti che il lettore deve saper mettere in relazione[81].

[77] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in ID., *Aura e choc* cit., p. 42. La metafora compare già nella *Replica a Oscar A. H. Schmitz* (1927) a proposito del film di Ejzenštejn *La corazzata Potëmkin* (1925), in *Aura e choc* cit., pp. 261-65, qui p. 262.

[78] S. KRACAUER, *La fotografia* (1927), in ID., *La massa come ornamento*, presentazione di R. Bodei, Prismi, Napoli 1982, p. 123. Su Kracauer cfr. anche M. BERTOZZI, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Milano 2008.

[79] KRACAUER, *La fotografia* cit., p. 126.

[80] ID., *La massa come ornamento*, *ibid.*, p. 99.

[81] Oltre ai saggi raccolti *ibid.*, si vedano anche *Strade a Berlino e altrove* (1925-33), a cura di D. Pisani, Pendragon, Bologna 2004, e *Gli impiegati* (1930), introduzione di L. Gallino, Einaudi, Torino 1980. Su questa fase dell'opera di Kracauer, cfr. H. REEH, *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, The Mit Press, Cambridge-London 2004.

Questa funzione analitica e interpretativa del montaggio viene sottolineata anche da Bloch nei saggi raccolti nel suo *Eredità del nostro tempo* (1935). Posto di fronte a una cultura, la cultura tedesca a cavallo tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, che si presenta ai suoi occhi come un'«epoca caleidoscopica», composta da elementi che si trovano in una condizione di «non-contemporaneità» (*Ungleichzeitigkeit*) gli uni rispetto agli altri, Bloch decide di adottare nel suo libro uno stile di scrittura che fa riferimento al procedimento del montaggio: uno stile fatto di «intervalli» e «interruzioni» che, procedendo «a salti [...] permette a parti in precedenza molto distanti di intersecarsi» le une con le altre[82]. «Il montaggio, – continua Bloch, – strappa al contesto lacerato e ai relativismi di vario tipo dell'epoca alcune parti, per collegarle in figure nuove»[83]:

> Qui si sente veramente il vento, soffia dappertutto. Le parti non si accordano piú con il tutto, sono diventate staccabili, le si può montare diversamente. Fu dapprima il montaggio fotografico a essere comprensibile a molti, la fotografia ritagliata e *reincollata* in un «montaggio»; il termine è certo piú antico per quanto riguarda il rapporto con le macchine. Anche sul corpo umano si fanno trapianti di pelle, di organi interni; ma la parte trapiantata nel migliore dei casi non adempie ad altra funzione se non a quella corrispondente alla sua posizione, nient'altro. Nel montaggio *culturale* e *tecnico*, invece, viene distrutta la coerenza della vecchia superficie e se ne costituisce una nuova. E ciò è possibile perché la vecchia unità appare sempre piú illusoria, fragile, una semplice coerenza di superficie[84].

Benjamin, dopo aver concepito la struttura di *Strada a senso unico* sul modello dei fotomontaggi dadaisti, dando vita a un montaggio di testi brevi considerati come «fotografie istantanee» (*Momentaufnahmen*) o «immagini di pensiero» (*Denkbilder*), adotta il principio del «montaggio letterario» come «metodo»[85] per elaborare quella «storia originaria [*Urgeschichte*] del XIX secolo» che è

[82] E. BLOCH, *Prefazione all'edizione del 1935*, in ID., *Eredità del nostro tempo*, a cura di L. Boella, il Saggiatore, Milano 1992, pp. 5-6.

[83] *Ibid.*

[84] *Ibid.*, pp. 183-84.

[85] Il riferimento al montaggio come «metodo» compare in diversi frammenti del *Passagenwerk*, tra cui i frammenti O° 36, N 1a, 8 e N 1, 10, N 2, 6: cfr. BENJAMIN, *Aura e choc* cit., pp. 411-13. In N 2, 6, Benjamin dice chiaramente che alla base del progetto del *Passagenwerk* vi era la decisione di «adottare nella storia il principio del montaggio».

l'oggetto del *Passagenwerk*. È infatti lavorando sull'accostamento, sugli «intervalli» e sulle «distanze»[86] tra i frammenti raccolti nei diversi *Konvolute* in cui aveva organizzato i materiali estratti da quel vasto terreno di scavo archeologico che era per lui la Bibliothèque Nationale di Parigi, che Benjamin cerca di cogliere quelle «immagini dialettiche» (*dialektische Bilder*) che concepisce come un momento di interruzione improvvisa del flusso dialettico della storia: un momento in cui «la dialettica» è in una condizione di «arresto», di «immobilità» (*Dialektik im Stillstand*) e le immagini dialettiche – immagini «fulminee» (*blitzhaft*) che appaiono in modo discontinuo, «a salti» (*sprunghaft*) – consentono allo storico di cogliere il modo in cui «quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione». È grazie ad esse, secondo Benjamin, che il passato diventa improvvisamente «leggibile» (*lesbar*) e diventa possibile coglierne l'«attualità» rispetto al presente[87].

Sebbene la forma in cui ci è pervenuto il *Passagenwerk* sia quella di un vasto montaggio di frammenti testuali (il lavoro fatto da Benjamin nella sezione iconografica della Bibliothèque Nationale è attualmente oggetto di studio, in vista di una nuova edizione critica tedesca)[88], il suo metodo di lavoro era fondamentalmente *visivo*, come conferma un frammento in cui leggiamo: «Non ho niente da dire. Solo da mostrare»[89]. Anche in Bloch e Kracauer il risultato del procedimento di montaggio adottato in raccolte come, rispettivamente, *Tracce* (1930) ed *Eredità del nostro tempo* (1935), *Gli impiegati* (1930) e *La massa come ornamento* (pubblicato nel 1963 ma composto da testi scritti tra gli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta) prende ancora una forma testuale, che però si ispira alle tecniche del fotomontaggio e del montaggio cinematografico.

Per trovare, negli stessi anni, degli esempi di un montaggio culturologico che lavora direttamente con le immagini, dobbiamo rivolgerci all'opera di altri autori, come László Moholy-Nagy e Dziga Vertov, Sergej M. Ėjzenštejn ed Ernst Jünger.

Moholy-Nagy fa ricorso a un ben calcolato montaggio di immagini nella sezione iconografica di *Pittura Fotografia Film*, esplorando

[86] Frammento N 1, 3, *ibid.*, p. 410.

[87] Frammento N 2a, 3, *ibid.*, p. 414. Sulle «immagini dialettiche» cfr. anche i frammenti N 4, 1, N 9, 7, N 9a, 4, N 10a, 3, e in generale tutta la Sezione VIII (*Immagine, montaggio e storia*), *ibid.*, pp. 387-421.

[88] Cfr. S. HAUG, *Benjamins Bilder: Grafik, Malerei und Fotografie in der Passagenarbeit*, Fink, München 2016 (i.c.s.).

[89] Frammento N1a, 8, in BENJAMIN, *Aura e choc* cit., p. 413.

a 360 gradi i diversi usi della fotografia nella cultura visuale degli anni Venti, e soffermandosi in particolar modo sugli esempi di uso «produttivo» dell'immagine fotografica: dalle fotografie notturne alle radiografie, dai propri *Fotogrammen* ai *rayographs* di Man Ray, dai fotomontaggi alle sovrimpressioni, fino a prendere in considerazione gli ultimissimi esperimenti sulla trasmissione a distanza di immagini in movimento che anticipano le prime sperimentazioni televisive[90]. Con il suo accostamento di immagini autoriali e anonime, artistiche e non-artistiche (astronomiche, biologiche, militari, di cronaca), il montaggio predisposto da Moholy-Nagy assume una valenza propriamente critico-analitica e costituirà uno dei modelli di riferimento per tutte le grandi mostre fotografiche della seconda metà degli anni Venti: *Pressa* e *Neue Wege der Photographie* nel 1928, *Film und Foto* nel 1929, *Das Lichtbild* nel 1930 e *Fotomontage* nel 1931.

A partire dall'inizio degli anni Venti, nei ventitre numeri della *Kino-Pravda* realizzati fra il 1922 e il 1925, nelle sei serie del progetto *Kino-Glaz*, di cui solo la prima, intitolata *Žizn' vrasploch* («La vita colta sul fatto») fu effettivamente realizzata nel 1924, e poi in film come *La sesta parte del mondo* (1926), *L'undicesimo* (1928), *L'uomo con la macchina da presa* (1929) ed *Entusiasmo. Sinfonia del Donbass* (1930), Vertov usa il «cine-occhio» della cinepresa e il procedimento del montaggio in tutte le sue forme come strumento analitico per «penetrare in profondità nel mondo visibile» e «rendere visibile l'invisibile, manifesto ciò che è nascosto, evidente ciò che è mascherato». L'obiettivo di questa «cine-analisi» del mondo visibile è quello di cogliere quella che Vertov considera come una «cine-verità»: un'interpretazione in chiave comunista di una realtà che solo il cinema è in grado di analizzare in quanto medium ottico dotato di una propria capacità critico-analitica[91].

Un altro grande protagonista del cinema sovietico degli anni Venti, Ėjzenštejn, teorizza alla fine del decennio un «montaggio intellettuale» capace di lavorare sulle frizioni e le tensioni prodotte dall'accostamento di immagini e forme eterogenee al fine di innescare un processo di elaborazione concettuale. Con un esplicito riferimento al materialismo dialettico di Engels, che in quegli anni era diventato uno dei cardini dell'ideologia ufficiale sovietica, Ėjzenštejn riteneva

[90] Per un'analisi del ruolo del montaggio nella sezione iconografica di *Pittura Fotografia Film*, cfr. A. SOMAINI, *Introduzione*, in MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film* cit., pp. IX-LXXX.

[91] Su questi temi, cfr. gli scritti di Dziga Vertov raccolti in *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani (a cui si deve un'importante introduzione), Mimesis, Milano 2011: in particolare, *I «Kinoki». Un rivolgimento* e *Noi. Variante di un manifesto*, entrambi del 1923.

che la tensione accumulata dalla «collisione» tra energie antitetiche e contraddittorie potesse innescare un bisogno di sintesi che avrebbe stimolato l'attività cognitiva dello spettatore, producendo una vera e propria «dinamizzazione intellettuale»[92]. Prendendo le mosse da questa idea di montaggio, di cui troviamo un esempio emblematico nella «sequenza degli dèi» del film *Ottobre* (1927-28), Ėjzenštejn elabora nel 1927-28 il progetto rimasto irrealizzato di un film sul *Capitale* di Marx[93]: un film che, attraverso un montaggio «conflittuale» di immagini, avrebbe dovuto trattare alcune delle idee portanti del pensiero marxiano, in modo da «insegnare all'operaio a pensare dialetticamente, mostra[ndo] il *metodo* della dialettica»[94]. L'obiettivo di Ėjzenštejn era un montaggio capace di «dar forma al pensiero»[95] attraverso una vera e propria «schermizzazione» (*ekranisacija*) di concetti astratti[96]. Un'idea che verrà ripresa nello stesso 1928 dal regista Hans Richter, che analizza il fenomeno drammatico dell'inflazione vissuta dalla Germania nel corso degli anni Venti attraverso un breve film-saggio intitolato *Inflation*.

In un contesto culturale e politico completamente diverso, quello della Germania negli anni dell'ascesa al potere del nazismo, il filosofo Ernst Jünger, reduce pluridecorato di quella Prima guerra mondiale che aveva descritto nel libro di memorie *Nelle tempeste d'acciaio* (1920), pubblica nel 1933 un libro fotografico intitolato *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit* (*Il mondo mutato. Un sillabario di immagini del nostro tempo*)[97] in cui utilizza un

[92] S. M. ĖJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica* (1929), in ID., *Il montaggio* cit., p. 30. Sul «montaggio intellettuale» ejzenštejniano si veda A. SOMAINI, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, cap. III (*«L'arte è conflitto». Montaggio, dialettica, cinema intellettuale*), pp. 38-79.

[93] Gli appunti scritti da Ėjzenštejn tra il 12 ottobre 1927 e il 22 aprile 1928 per il progetto di un film sul *Capitale* di Marx sono stati pubblicati senza titolo in «Iskusstvo Kino», 1973, n. 1 [trad. it. con il titolo *Come portare sullo schermo il Capitale di Marx*, a cura di P. Montani, in «Cinema Nuovo», 1973, n. 226, pp. 420-39]. Cfr. A. MICHELSON, *Reading Eisenstein Reading "Capital"*, in «October», II (1976), pp. 27-38; ID., *Reading Eisenstein Reading "Capital" (Part Two)*, ivi, III (1977), pp. 82-89.

[94] Ivi, p. 429.

[95] Ivi, p. 430.

[96] Il termine «ekranisacija» compare nel capitolo *Recrudescenza. (Il «cinema intellettuale»)* del libro incompiuto di Ėjzenštejn intitolato *Metod*: S. M. ĖJZENŠTEJN, *Metod*, a cura di N. Klejman, Muzej Kino - Ėjzenštejn-Centr, Moskva 2002, vol. I, p. 72 [trad. it. in corso di pubblicazione: *Il metodo*, a cura di A. Cervini, Marsilio, Venezia 2016].

[97] Il libro fotografico di Jünger *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit* (1933) è disponibile in italiano in un'edizione in due volumi con ristampa anastatica e traduzione italiana con il titolo *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, a cura di M. Guerri, Mimesis - MetisPresses, Milano-Genève 2007. Su Jünger, cfr. M. GUERRI, *Ernst Jünger: terrore e libertà*, Agenzia X, Milano 2007.

accurato montaggio di fotografie e didascalie al fine di studiare la penetrazione, nella cultura degli anni Venti e Trenta, di quello che Jünger considera come il principio della «mobilitazione totale»: un principio messo in pratica durante la Prima guerra mondiale al fine di mobilitare interamente l'energia tecnica e umana delle nazioni europee nello sforzo bellico. La presenza pervasiva di questo principio nella cultura degli anni Venti produce secondo Jünger una tendenza alla razionalizzazione dello sviluppo industriale e urbanistico, alla disciplina delle masse e dei comportamenti, alla piena tecnicizzazione dei corpi e dei gesti e alla diffusione di maschere e uniformi, che le fotografie di *Die veränderte Welt* documentano in modo efficace. Negli stessi anni la tecnica del montaggio (in particolare del fotomontaggio) verrà usata dall'artista John Heartfield per realizzare le copertine della rivista di orientamento comunista «Arbeiter Illustrierte Zeitung» («AIZ»): copertine che attaccano ferocemente Hitler e i suoi principali gerarchi, denunciando la collusione tra la grande industria tedesca e il regime nazista.

Il montaggio di fotografie della sezione iconografica di *Pittura Fotografia Film* di Moholy-Nagy, le «cine-analisi» di Vertov, il «montaggio intellettuale» che Ėjzenštejn intendeva mettere in pratica nel suo film sul *Capitale*, cosí come l'accostamento di fotografie e didascalie nella *Bilderfibel* di Jünger, sono esempi emblematici di come un'intera generazione di artisti, registi e intellettuali, sebbene collocati su versanti politici e ideologici molto diversi, abbia trovato nel montaggio un fondamentale strumento d'analisi culturale: uno strumento che poteva essere utilizzato, di volta in volta, per documentare l'affermazione di una «nuova visione» promossa dallo sviluppo tecnologico, per «penetrare in profondità nel mondo visibile» e cogliere una «cine-verità» di impronta comunista, per illustrare con esempi concreti i cardini del pensiero marxista, o ancora per individuare le tracce visive della proliferazione post-bellica del principio della «mobilitazione totale». Ciò che unisce questi progetti diversi è l'idea che i tratti fondamentali di una cultura si manifestino in termini visivi e possano essere colti e interpretati attraverso un procedimento eminentemente visivo come il montaggio di immagini.

A partire dalla metà degli anni Novanta è a Georges Didi-Huberman, in particolare, che dobbiamo una serie di studi che hanno ricostruito le coordinate della vasta *cultura del montaggio* che attraversa gli anni Venti e Trenta. Una cultura che va dall'*Atlante Mnemosyne* (1923-29) di Warburg al *Passagenwerk* (1927-29, 1934-40) di Benjamin, dalla rivista «Documents» (1929-30) diretta da Bataille

alla *Kriegsfibel* [*ABC della guerra*] (1933-55) di Brecht, dal cinema sovietico di Vertov e Ėjzenštejn al grande progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Uomini del XX secolo*) del fotografo tedesco August Sander: un'opera che Benjamin considerava come un vero e proprio «atlante su cui esercitarsi» (*ein Übungsatlas*), al fine di imparare a riconoscere nei volti degli uomini e delle donne delle diverse classi sociali tedesche le fisionomie tipiche di una società in trasformazione[98]. Secondo quanto Didi-Huberman ha ripetutamente sottolineato nei suoi studi – dalle monografie su Warburg, Bataille e Malraux, alla serie di sei volumi *L'Œil de l'histoire*, uno dei quali è proprio dedicato al dispositivo dell'atlante[99] – in questa tradizione il montaggio viene utilizzato come strumento al tempo stesso analitico ed euristico attraverso cui interpretare la temporalità complessa e policronica delle immagini, rifiutando ogni forma di storiografia lineare e teleologica, per lavorare piuttosto sulla fecondità delle tensioni dialettiche e degli accostamenti anacronistici[100]. Che si tratti delle tavole dell'*Atlante Mnemosyne*, delle pagine della rivista «Documents», del *collage* di fotografie e poesie della *Kriegsfibel* brechtiana o ancora della serie di ritratti di Sander, quella che viene perseguita è una forma di *conoscenza attraverso il montaggio* che vede nelle immagini e nella loro disposizione, spaziale o temporale, un fondamentale strumento di analisi della cultura e della storia, e di denuncia politica delle tragedie della prima metà del XX secolo. Il montaggio, come sostiene Didi-Huberman, è in queste opere un modo di disporre le immagini al fine di «prendere posizione»[101]: di elaborare una forma di conoscenza che è al tempo stesso una presa di posizione politica.

Questa idea di montaggio, che ha un punto di riferimento cru-

[98] Su *Menschen des 20. Jahrhunderts* come «atlante», cfr. A. SOMAINI, *Übungsatlas. The Picture Atlas and the Training of the Gaze in Benjamin and Sander*, in M. FLEISCHER, F. GOPPELSRÖDER e D. MERSCH (a cura di), *Sichtbarkeiten. Praktiken visuellen Denkens*, 4 (*Anordnen, Darstellen*), Diaphanes, Berlin 2016.

[99] Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe, ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995; ID., *L'immagine insepolta* cit.; ID., *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire 1*, Minuit, Paris 2009; ID., *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire 2*, Minuit, Paris 2010; ID., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire 3*, Minuit, Paris 2011; ID., *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire 4*, Minuit, Paris 2012; ID., *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire 5*, Minuit, Paris 2015; ID., *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire 6*, Minuit, Paris 2016; ID., *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»* cit.

[100] Sul concetto di anacronismo, cfr. ID., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007; A. NAGEL e CH. S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York 2010; A. MENGONI (a cura di), *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, in «Carte semiotiche», 1 (2013).

[101] Cfr. DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position* cit.

ciale nel «montaggio intellettuale» ejzenštejniano, è al centro delle opere di tutta una serie di artisti e registi che hanno trovato nel montaggio di materiale *found footage* – immagini fisse o in movimento *preesistenti*, prelevate dai loro contesti originari e riorganizzate secondo criteri nuovi – uno strumento al tempo stesso poetico, iconologico, culturologico e politico fondamentale. Già negli anni Venti Dziga Vertov utilizzava sequenze filmiche provenienti da diverse fonti per montare le diverse edizioni della *Kino-Pravda*, Hans Richter inseriva nel suo *Inflation* delle riprese provenienti da cinegiornali dell'epoca, mentre la regista sovietica Esfir´ Šub si cimentava nell'appropriazione e nel rimontaggio di materiali cinematografici di epoca zarista, realizzando film come *La caduta della dinastia dei Romanov* (1927), in cui gli estratti filmici originari erano sottoposti a un'operazione di *détournement* che attribuiva loro un significato profondamente diverso da quello iniziale. Questa pratica sarà poi ripresa piú tardi dal lettrista Isidore Isou nel suo film *Traité de bave et d'éternité* (1951) e da colui che ha teorizzato la nozione stessa di *détournement*: il fondatore del movimento situazionista Guy Debord, in film come *La società dello spettacolo* (1973) – tratto dal celebre libro omonimo, pubblicato nel 1967 – e *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

Negli ultimi trent'anni, come hanno mostrato recentemente Christa Blümlinger e Marco Bertozzi[102], la pratica del montaggio di materiale *found footage* è stata esplorata in tutte le direzioni, finendo per diventare un fenomeno culturale di vasta portata, un sintomo della nostra relazione con i documenti visivi e audiovisivi di un passato archiviato in forme sempre piú accessibili e manipolabili. Una relazione fatta di ritrovamenti, appropriazioni, citazioni, riprese, slittamenti, migrazioni, e che eredita dalla storia dell'arte novecentesca le logiche del *ready made* e del *collage*, dei *combine paintings* e dell'*assemblage*.

Artisti e registi diversi come (in ordine alfabetico, non cronologico) Martin Arnold, Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, Harun Farocki, Péter Forgács, Hollis Frampton, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Jean-Luc Godard, Ken Jacobs, Alexander

[102] Sul cinema di *found footage*, cfr. CH. BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013; M. BERTOZZI, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013. Per una contestualizzazione delle pratiche di *found footage* nel quadro piú ampio delle relazioni tra cinema e arte contemporanea, cfr. M. SENALDI, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano 2011.

Kluge, Christian Marclay, Chris Marker, Matthias Müller, Jürgen Reble, Costanze Ruhm, Peter Tscherkasski hanno utilizzato il *found footage* per produrre opere tra le quali troviamo film che ri-espongono opere cinematografiche precedenti trattate come materiale *ready-made* (Ken Jacobs, *Perfect Film*, 1986); film che rimontano frammenti di pellicole degli anni Cinquanta destinate al macero secondo logiche aleatorie che si ispirano a Duchamp e a Cage (Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, *Verifica incerta*, 1964); film che esplorano le forme inaspettate di plasticità prodotte dalla degradazione chimica di un supporto eminentemente *mortale* e deperibile come le pellicole in nitrato (Jürgen Reble, *Passion*, 1989 e *Das goldene Tor*, 1992; Peter Delpeut, *Lyrical Nitrate*, 1990; Bill Morrison, *Decasia: The State of Decay*, 2002); opere che utilizzano diverse tecniche (fermo immagine, ingrandimento, *ralenti*) per far emergere l'«inconscio ottico» contenuto in materiali d'archivio caduti nell'oblio (Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, *Dal Polo all'Equatore*, 1986 e *Su tutte le vette è pace*, 1998); film che rivisitano il divismo cinematografico degli anni Dieci e Venti e l'immaginario del cinema hollywoodiano trattandoli come un vasto repertorio antropologico di fisionomie e di gesti (Matthias Müller, *Home Stories*, 1990, tav. VI a-d; Martin Arnold, *Passage à l'acte*, 1993; Peter Delpeut, *Diva dolorosa*, 1999, tav. V a-f; Christian Marclay, *Telephones*, 1995, *Video Quartet*, 2002, e l'impressionante *tour de force* di *The Clock*, montaggio di *found footage* della durata di ventiquattro ore realizzato nel 2010); infine, opere con un intento esplicitamente storiografico e culturologico: storia del rapporto del XX secolo con la tecnica (Artavazd Pelechian, *Notre siècle*, 1982), storia di ciò che il cinema è stato e di ciò che *avrebbe potuto essere* nei primi cent'anni della sua storia (le monumentali *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, 1988-1998)[103], storia di corpi e di gesti che il cinema ha saputo captare e riprodurre (Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge*, 1977; Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, *Karagoez: Catalogo 9.5*, 1979-81; Harun Farocki, *Der Ausdruck der Hände*, 1997).

Nel lungo film *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital* (*Notizie dall'antichità ideologica. Marx – Eisenstein – Il Capitale*, 2008), Alexander Kluge riprende esplicitamente il progetto ejzenštejniano di realizzare un film sul *Capitale*,

[103] Cfr. A. CERVINI, A. SCARLATO e L. VENZI, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2012.

lo studia con uno sguardo archeologico che si rivolge al marxismo come a una forma di «antichità ideologica» e prova a spingersi là dove Ejzenštejn non era arrivato, concatenando una serie di brevi cortometraggi dedicati ognuno a un aspetto diverso della teoria marxiana. Fra i temi analizzati nei tre DVD in cui è accessibile il film di Kluge troviamo «tutte le cose sono esseri umani incantati» (*alle Dinge sind verzauberte Menschen*) e «i paradossi della società dello scambio» (*Paradoxe der Tauschgesellschaft*).

Tra gli autori di opere fondate su materiale *found footage* che hanno concepito la propria pratica in termini esplicitamente iconologici, una figura di importanza particolare è quella del regista tedesco Harun Farocki. Nel corso di un'opera che si è sviluppata nell'arco di oltre quarant'anni, Farocki ha mostrato come montaggio cinematografico e videoinstallazioni possano diventare uno strumento efficacissimo per lo studio della cultura visuale. Che si tratti di analizzare la storia delle rappresentazioni visive del lavoro e dei lavoratori (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995, tav. VII a-f); *Labor in a Single Shot*, sviluppato insieme ad Antje Ehmann nel 2011-14), il carattere artificialmente costruito delle immagini erotiche e pubblicitarie (*Ein Bild*, 1983; *Stilleben*, 1997) e piú in generale il modo in cui i dispositivi ottici determinano ciò che è visibile o invisibile (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988), l'estetica delle riprese televisive di eventi sportivi come le partite di calcio (*Deep Play*, 2007), il ruolo sociale e politico delle immagini di sorveglianza (*Gefängnisbilder*, 2000; *Counter-Music*, 2004), l'uso di immagini «operative» da parte dell'industria e delle forze armate (*Eye/Machine*, 2000; *Eye/Machine II*, 2001; *Eye/Machine III*, 2003), o ancora l'uso di videogiochi militari da parte dell'esercito americano per l'addestramento dei soldati e il trattamento psicologico dei traumi di guerra (*Serious Games I, II, III, IV*, 2009-10, tav. VIII a-d), Farocki si è proposto incessantemente come un regista-iconologo militante che ha trovato nel montaggio il suo fondamentale strumento d'azione[104].

Questo uso del montaggio come strumento analitico per studiare il significato culturale di determinate immagini e di determinate forme di visione è reperibile anche in una serie di mostre che negli ultimi vent'anni si sono proposte come veri e propri contributi allo

[104] Sul cinema di Harun Farocki, cfr. TH. ELSAESSER (a cura di), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004; V. PANTENBURG, *Farocki/Godard: Film as Theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

studio della cultura visuale. Pensiamo in particolare a mostre realizzate dallo Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) di Karlsruhe come *Iconoclash* (a cura di Bruno Latour e Peter Weibel, 2002), sul tema delle immagini come terreno di scontro (*icono-clash*) nei campi della religione, della scienza e dell'arte, o *Ctrl [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (a cura di Thomas Y. Levin, Ursula Frohne e Peter Weibel, 2003), sul significato delle immagini di sorveglianza negli spazi pubblici, nel cinema e nell'arte contemporanea. Ma pensiamo anche a mostre curate recentemente dallo stesso Didi-Huberman, come *Atlas. How to Carry the World on One's Back?* (Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2011) sulla storia degli atlanti di immagini letta a partire dall'*Atlante* warburghiano, o *Nouvelles histoires de fantômes* (Palais de Tokyo, Parigi 2014), con cui Didi-Huberman ha proposto una propria tavola d'atlante componendo una serie di estratti filmici (tra cui Angelopoulos, Ėjzenštejn, Farocki, Godard, Pasolini, Pudovkin) sul tema della lamentazione di fronte alla morte.

Capitolo terzo

Occhi, sguardi, spettatori

Come abbiamo visto nel secondo capitolo, la *Kunstwissenschaft* sviluppatasi a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento aveva, seppur dubitativamente, sollevato – grazie soprattutto ai lavori di Riegl e Wölfflin – la questione di una possibile correlazione fra la storia degli stili figurativi che si succedono nel corso dei secoli e la storia della visione. Il primo termine di tale correlazione era pacifico: che gli stili cambino nel tempo è un dato di fatto. Il secondo rappresentava invece il problema piú spinoso: come vanno propriamente intese quelle formule sempre piú correnti nel Novecento, quali «storia dell'occhio» e «storia della percezione»? Dopo Darwin, nessun dubbio sussisteva riguardo al fatto che si potessero ipotizzare mutazioni evolutive dell'organo della vista, però con i tempi epocali dell'evoluzione. Nel giro di pochi secoli (il passaggio dall'antico Egitto all'epoca tardoimperiale romana, nello studio di Riegl) o addirittura di cent'anni solamente (nel passaggio dal Cinque al Seicento, indagato da Wölfflin) – nemmeno un battito di ciglia, se misurato con il metro cronologico evolutivo – in che senso sarebbe possibile chiamare in causa una storicità dell'occhio? Abbiamo visto che la generazione successiva a Wölfflin e Riegl si era polarizzata in due posizioni antitetiche: da un lato chi, come il Panofsky del 1915 già citato[1], aveva rigettato con decisione l'interpretazione letterale della formula «storia della visione», affermando che la percezione visiva è da intendersi come universalmente umana e astorica nei suoi processi fisiologici, mentre a cambiare sono solo ed esclusivamente gli stili della figurazione, della produzione di immagini, che è storicamente e culturalmente condizionata. Dall'altro chi, come Benjamin, aveva esplicitamente sostenuto l'idea di una storicità tanto della raffigurazione quanto della stessa percezione, aggiungendo anche un ele-

[1] E. PANOFSKY, *Il problema dello stile nelle arti figurative* (1915), in ID., *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 141-52.

mento supplementare rispetto agli storici dell'arte: e cioè che per comprendere tale dimensione storica non ci si dovesse limitare a individuare una connessione fra i prodotti dell'architettura, delle arti visive e dell'artigianato artistico e la sfera percettiva, ma si dovesse altresí prendere in considerazione la storia dei dispositivi ottici e di quelle tecnologie visuali (come la macchina fotografica o la cinepresa) che, innervandosi nel corpo organico dell'uomo, ne ampliano protesicamente le possibilità percettive.

In questo capitolo vedremo come gli studi di cultura visuale, ereditando questa costellazione di problemi, abbiano cercato un termine medio fra la visione intesa in senso puramente fisiologico e naturalistico e la produzione di immagini storicamente e culturalmente condizionata, e lo abbiano trovato nella nozione di «sguardo» (*regard* per il pensiero francese, *gaze* per la tradizione dei *visual culture studies* angloamericani, *Blick* per la *Bildwissenschaft* di lingua tedesca). In tale percorso prenderemo innanzitutto le mosse dalla riflessione francese novecentesca intorno al *regard*, poiché le meditazioni di autori come Caillois, Bataille, Sartre, Lacan e Merleau-Ponty – che hanno insistito sul radicamento carnale dello sguardo e ne hanno espanso l'area semantica al di là dei confini dell'umano, fino ad abbracciare il mondo degli animali e degli oggetti inanimati – hanno costituito un punto di riferimento imprescindibile per quegli autori del *pictorial turn* (come Elkins e Mitchell) che, come vedremo, hanno sottolineato la capacità delle immagini di restituirci lo sguardo che rivolgiamo loro.

1. *Sguardo, occhio, visione.*

Georges Salles, conservatore per l'arte asiatica del museo del Louvre, è il primo autore a intitolare espressamente una propria opera al concetto di *regard*, del quale rileva non solo le capacità ricettive, ma altresí e soprattutto quelle di modellizzazione attiva e culturalmente condizionata del reale: «*Ogni occhio è ossessionato*, il nostro come quello dei popoli primitivi. A ogni istante esso modella il mondo secondo lo schema del suo cosmo»[2]. Recensendo il libretto di Salles, Benjamin ravvisa in questo passo in particolare e piú in generale nel saggio «uno schizzo possente e ardito» di «ciò che potremmo chiamare la storia della percezione umana»,

[2] G. SALLES, *Le regard*, Plon, Paris 1939, p. 123. Corsivo nostro.

e avverte *Le regard* come uno scritto che «si ricollega non soltanto alle nostre tentazioni piú sottili, ma anche ai nostri piú ardui tentativi»[3], quelli appunto rivolti alla comprensione della dimensione storica della percezione.

Lo sguardo di cui parla Salles è lo sguardo dell'*amateur* delle belle arti, che gusta sensibilmente un'immagine raffinata con una disposizione simile a quella che il buongustaio assumerebbe nei confronti di un'opera d'arte culinaria. Ma questa dimensione umanistica riconosciuta allo sguardo era destinata a subire duri colpi nel contesto della riflessione francese del Novecento.

György Kepes[4], fotografo e designer ungherese, ha realizzato una serie di ritratti della moglie Juliet Appleby nei quali, come una ciocca di capelli ribelle, una piuma di pavone scende sul lato destro del volto della donna. Una macchia di pigmento di forma tondeggiante, pseudo-occhio o «ocello», che pulsa sulla piuma, finisce per coincidere con la posizione dell'occhio destro, coprendolo e sostituendosi a esso. In tali fotografie assistiamo al contempo a una messa in scena dello sguardo e a una sua sofisticata problematizzazione.

Che cosa è, propriamente, uno sguardo? In quale rapporto sta con la visione che lo attiva, e con le immagini su cui si posa? Esso parrebbe in una relazione indissolubile con gli occhi. Ma quali occhi? Quegli animali che ne sono forniti sono anche dotati di sguardo, oppure semplicemente vedono? Eppure questa penna animale (ormai separata dal corpo vivo del pavone cui apparteneva, e apparentemente ridotta a elemento decorativo), priva di occhi com'è, ci guarda e ci riguarda, come e forse piú di un occhio. Che cosa vuole da noi? Certamente non è scivolata a caso in quella posizione. A quale scopo è stata cosí disposta? Quale interrogazione si nasconde dietro questa peculiare messa in scena?

Basta considerare questi ritratti fotografici perché subito si sollevino domande fondamentali intorno ai possibili rapporti che legano insieme sguardo, occhio, visione, differenze di specie, strategie di messa in scena. L'immagine sembra essere un perfetto commento iconico alle ricerche che in quello stesso periodo – siamo nella se-

[3] Una lettera di Walter Benjamin su *Lo sguardo di Georges Salles* (1940), in W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 109-12, qui p. 111.

[4] Kepes è stato anche un appassionato didatta di cultura visuale (prima al New Bauhaus di Chicago diretto dall'amico László Moholy-Nagy e successivamente al Center for Advanced Visual Studies da lui fondato nel 1967 presso il Massachusetts Institute of Technology) e un raffinato teorico: si veda il suo classico testo *Il linguaggio della visione* (1944), Dedalo, Bari 2008.

conda metà degli anni Trenta – Roger Caillois andava conducendo intorno ai complessi significati dei fenomeni di mimetismo, prendendo in esame in particolare gli ocelli animali, come si trovano per esempio sulle ali delle farfalle o sul dorso di alcuni insetti[5]. Tali formazioni circolari, spesso di colori sgargianti, non intimidiscono i predatori (per esempio una lucertola) perché assomigliano agli occhi di un predatore ancor piú pericoloso (per esempio un serpente); piuttosto il contrario, sono gli occhi a spaventare perché rassomigliano a ocelli. La forma circolare, fissa, brillante, sovradimensionata, è un ipnotico dispositivo di fascinazione:

> Non gli occhi sono qui in questione, ma qualcosa di luccicante, enorme, immobile, circolare, portato addosso da un essere vivente, qualcosa che, in effetti, sembra guardare pur senza essere un occhio[6].

La riflessione di Caillois sulla non coincidenza di sguardo, occhio e visione appartiene a una costellazione di meditazioni intorno al visuale che comprendono le esplorazioni surrealiste intorno alla visione e all'apparato oculare, la sequenza dell'occhio lacerato dalla lama di rasoio nello *Chien andalou* di Buñuel e Dalí (1929), gli scritti bassomaterialistici di Georges Bataille sull'occhio nei suoi rapporti di interscambio con parti molto meno prestigiose del corpo (come l'alluce o l'ano)[7]: ricerche diversamente impostate, ma ugualmente impegnate in una critica dell'oculocentrismo e del tradizionale paradigma epistemologico fondato sulla pietra angolare del soggetto umano che domina gnoseologicamente il mondo per mezzo del nobile senso della vista (in un movimento complessivo che Martin Jay, riferendosi in particolare alla cultura francese del Novecento, ha definito «denigration of vision»)[8].

Fatte salve le sfumature individuali, quel che sembra accomunare questi lavori è lo sforzo di disaccoppiare lo sguardo dal suo legame apparentemente strutturale con l'occhio (in primo luogo umano). È quanto Barthes, parlando di Bataille, ha descritto nei termini di una «migrazione dell'Occhio verso altri oggetti (e di

[5] R. CAILLOIS, *Mimetismo e psicastenia leggendaria* (1935) in ID., *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 48-68.

[6] ID., *L'occhio di Medusa* (1960), Cortina, Milano 1998, p. 91.

[7] Di Bataille si vedano i testi raccolti in G. BATAILLE, *Critica dell'occhio*, a cura di S. Finzi, Guaraldi, Rimini 1972, e in particolare alle pp. 47-49 l'articolo *Occhio* (1929), nonché il romanzo erotico *Storia dell'occhio* (1928), in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Neri, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 101-50.

[8] M. JAY, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994.

conseguenza verso altri usi che non quello del "vedere")»[9]. Ed è quel che Lacan ha esplicitamente teorizzato come «schisi» fra occhio e sguardo:

> Un giorno ero su una barchetta con alcune persone appartenenti a una famiglia di pescatori in un porticciolo. [...] Mentre aspettavamo il momento di tirare su le reti, un tal Giovannino, lo chiameremo cosí [...] mi fa vedere qualcosa che galleggiava sulla superficie delle onde. Era una scatoletta, per essere piú precisi, una scatoletta di sardine. Galleggiava lí nel sole, testimonianza dell'industria conserviera, che peraltro noi eravamo incaricati di alimentare. Luccicava al sole. E Giovannino mi disse – *La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!*[10].

La scatoletta di sardine non lo vede, ma lo guarda. La «scopofilia» (*Schaulust*) e la «pulsione scopica» (*Schautrieb*), teorizzate da Freud all'inizio del secolo e risultate tra l'altro decisive per la genesi della perversione feticistica[11], vengono cosí estese al mondo nel suo complesso.

È un ampliamento che il pensiero filosofico francese ha distesamente indagato. Per Sartre non solo il gioco degli sguardi reciproci tramuta l'Altro come oggetto della mia percezione nell'Altro come soggetto che, da me guardato, mi guarda a sua volta (inaugurando l'esperienza fondamentale dell'«essere-visto-da-altri»); ma questa relazione intersoggettiva può intrattenersi persino tra esseri umani e cose inanimate:

> Durante un assalto, gli uomini che strisciano nei cespugli sentono come sguardo da evitare non due occhi, ma un'intera fattoria che si staglia bianca contro il cielo, in cima alla collina. In esperienze di questo tipo la vegetazione, la fattoria, la tenda di una finestra non sono lo sguardo, ma fanno le veci degli occhi come «mezzo di sostegno» dello sguardo stesso[12].

Dal canto suo, Merleau-Ponty trasforma lo sguardo del bambino rivolto al proprio corpo visto allo specchio (esplorato negli anni Trenta da Wallon e da Lacan)[13] nel modello fondamentale di una teo-

[9] R. BARTHES, *La metafora dell'occhio* (1963), in *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1976, pp. 334-42, qui pp. 334-35.

[10] J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2003, p. 94. Su Lacan e Caillois cfr. R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia* (1990), Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 183-91.

[11] S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in ID., *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. IV, Bollati Boringhieri, Torino 1982, pp. 441-546, specialmente le pp. 470, 500-1; ID., *Per la genesi del feticismo* (1909), in S. MISTURA (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 6-18, qui p. 10.

[12] J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla* (1943), il Saggiatore, Milano 2014, pp. 310-11.

[13] H. WALLON, *Conscience et individualisation du corps propre* (1931), in ID., *Les origines du caractère chez l'enfant* (1933), Puf, Paris 1949, pp. 129-35; J. LACAN, *Lo stadio dello spec-*

ria generale dell'esperienza sensibile per la quale gli enti, riguardandosi, sono reciprocamente spettatori e spettacoli gli uni degli altri:

> Ogni oggetto è pertanto specchio di tutti gli altri. Quando guardo la lampada sul tavolo, io le attribuisco non solo le qualità visibili dal mio posto, ma anche quelle che il camino, i muri, il tavolo possono «vedere», la parte posteriore della lampada non è se non la faccia che essa «mostra» al camino. Io posso quindi vedere un oggetto in quanto gli oggetti formano un sistema o un mondo, e ciascuno di essi dispone degli altri attorno a sé come spettatori dei suoi aspetti nascosti a garanzia della loro permanenza[14].

Si trovano già qui *in nuce* i tratti fondamentali di quel che Merleau-Ponty avrebbe successivamente caratterizzato come il «narcisismo fondamentale di ogni visione»: «La visione che il vedente esercita, il vedente stesso la subisce altresí da parte delle cose»[15]. L'operazione umana del rivolgere soggettivamente lo sguardo al mondo arretra in secondo piano rispetto a una visibilità diffusa esercitata dallo sguardo anonimo che il mondo indirizza a se stesso nell'inaggirabile chiasma di attività e passività. Non a caso Merleau-Ponty cercava di prolungare il pensiero filosofico al di fuori dei confini tradizionali del discorso metafisico, rivolgendosi proprio a quegli artisti che, come Cézanne (che scrive: «Il paesaggio si riflette, si umanizza, si pensa in me»)[16], concepiscono l'immagine come un *medium* che mette in relazione di reciprocità lo sguardo dell'uomo al mondo e del mondo all'uomo.

2. *Lo sguardo nelle immagini.*

Nel contesto degli studi di cultura visuale, il disaccoppiamento dell'associazione fra occhio e sguardo ha consentito di mettere in discussione la tradizionale opposizione binaria fra un soggetto attivo riguardante (lo spettatore) e un oggetto passivo riguardato (l'immagine). Quel che si instaura è piuttosto una relazione di quasi-intersoggettività tra i fruitori e le immagini. Nel solco della fenomenologia merleau-pontyana, Mikel Dufrenne ha esplicita-

chio come formatore della funzione dell'io (1949), in ID., *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94.

[14] M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione* (1945), a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2012, p. 115.

[15] ID., *Il visibile e l'invisibile* (1964, postumo), a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 2007, p. 155.

[16] Citato in M. DORAN, *Cézanne. Documenti e interpretazioni* (1975), Donzelli, Roma 1995, p. 119.

mente parlato dell'opera d'arte come di un «quasi-soggetto»[17]. E se si risale alle teorie dell'empatia, sviluppatesi soprattutto nella cultura di lingua tedesca a cavallo fra Otto e Novecento, si troverà che questo tema era già un *Leitmotiv* ampiamente diffuso, e indagato anche nel campo degli oggetti non artistici. In questo senso Robert Vischer notava che «ci rappresentiamo la forma morta come un essere vivente»[18], intrattenendo con il mondo delle cose un rapporto analogo a quello che si istituisce fra esseri umani. E lo facciamo empatizzando ora con sentimenti (quando per esempio avvertiamo un paesaggio come melanconico), ora con attività (quando per esempio diciamo che uno spuntone roccioso si protende verso l'esterno). Dal canto suo, Wölfflin si chiedeva come possiamo avvertire l'espressività di costrutti architettonici come se fossero dotati di personalità e stati d'animo[19], trovando nell'analogia fra la struttura del corpo umano e quella degli edifici la profonda condizione di possibilità di questo «come-se».

La questione è stata affrontata da molteplici prospettive disciplinari: dall'antropologia culturale[20], dalla psicologia della forma[21], dalla sociologia[22], dalla storia dell'arte e dalla stessa teoria delle immagini[23]. Nell'area delle ricerche sul visuale, diversi sono gli approcci metodologici alle relazioni che si istituiscono fra lo sguardo dello spettatore e lo sguardo dell'opera: ricordiamo quelli ispirati alla teoria della ricezione[24], alla semiotica[25], all'iconologia[26].

Comprensibilmente, un'attenzione tutta particolare è stata riservata allo sguardo che ci proviene dai volti ritratti e autoritrat-

[17] M. DUFRENNE, *Fenomenologia dell'esperienza estetica* (1953), vol. I. *L'oggetto estetico*, Lerici, Roma 1969, p. 334.

[18] R. VISCHER, *Sul sentimento ottico della forma* (1872), in R. VISCHER e F. TH. VISCHER, *Simbolo e forma*, a cura di A. Pinotti, Aragno, Torino 2003, pp. 35-106, qui p. 69.

[19] H. WÖLFFLIN, *Psicologia dell'architettura* (1886), a cura di L. Scarpa e D. Fornari, et al. edizioni, Milano 2010, p. 13.

[20] L. LÉVY-BRUHL, *Psiche e società primitive* (1910), Newton Compton, Roma 1975.

[21] R. ARNHEIM, *La teoria gestaltica dell'espressione* (1949), in ID., *Verso una psicologia dell'arte* (1966), Einaudi, Torino 1969, pp. 66-93.

[22] N. HEINICH, *Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art*, in «Sociologie de l'art», 6 (1993), pp. 25-55.

[23] Cfr. per esempio W. J. T. MITCHELL, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago 2006, e C. VAN ECK, *Art, Agency, and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Leiden University Press, Leiden 2015.

[24] W. KEMP (a cura di), *Der Betrachter ist im Bild*, Reimer, Berlin 1992.

[25] R. EUGENI, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Isu Università Cattolica, Milano 2004 (al cap. IV).

[26] H. BELTING, *Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks*, in *Bild und Einbildungskraft*, a cura di B. Hüppauf e Ch. Wulf, Fink, München 2006, pp. 121-44.

ti[27], che con la fenomenologia dello sguardo cieco (che dunque non può vedere) reso in immagine si spinge in Derrida fino all'ennesimo disaccoppiamento di sguardo e visione[28]. Vero pioniere nell'analisi degli sguardi rappresentati nei dipinti è stato, ai primi del Novecento, Alois Riegl che, studiando l'evoluzione del ritratto di gruppo olandese – e in particolare la celebre *Anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt (1632) –, ha distinto fra l'«unità interna» (*innere Einheit*; ottenuta dai volti che nel gruppo si guardano reciprocamente) e l'«unità esterna» (*äußere Einheit*; istituita tramite lo sguardo che uno dei personaggi del gruppo rivolge direttamente nei confronti dello spettatore esterno al quadro)[29].

Il *topos* dello sguardo che l'immagine indirizza allo spettatore come se fosse un organismo vivente ha goduto di una notevole fortuna letteraria. Fra i numerosi esempi che potremmo citare – *Il ritratto* di Gogol', *Il ritratto ovale* di Edgar Allan Poe, *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde[30] – un *case study* particolarmente suggestivo ci viene offerto dalla leggenda di un pittore della dinastia T'ang, Wu Tao-tzu (680-740), il quale ricevette dall'imperatore Xuan Zong l'incarico di realizzare una pittura di paesaggio su una parete del palazzo. Walter Benjamin riferisce che

> vi era rappresentato un parco, e uno stretto sentiero che seguiva un corso d'acqua e attraversava una radura, e questo sentiero sullo sfondo terminava davanti a una porticina che dava accesso a una casetta. Ma quando gli amici si voltarono verso il pittore, questi era scomparso e dentro al quadro. Camminava sullo stretto sentiero verso la porta, si fermò davanti ad essa, si voltò, sorrise e svaní nella fessura[31].

Tematizzando la complessa questione della soglia fra realtà e rappresentazione, immagine e mondo, la leggenda – che interessò, non a caso, teorici del cinema come Béla Balázs e Siegfried Kracauer[32] – solleva un problema che non riguarda solo le opere pittoriche, ma abbraccia l'intero mondo dell'immagine. Pensiamo all'«interpellazione» dello spettatore cinematografico innescata dallo sguardo in macchina dell'attore[33], che può spingersi fino alla fuoriuscita del personaggio dallo schermo o all'ingresso dello spettatore nello spazio filmico: un transito precocemente tematizzato da film come *The Countryman and the Cinematograph* di Robert W. Paul (1901), *Uncle Josh at the Moving Picture Show* di Edwin S. Porter (1902) e *Sherlock jr.* di Buster Keaton (1924), ai quali Woody Allen tributa un omaggio in *La rosa purpurea del Cairo* (1985). Ma anche a *Videodrome* (1983; fig. 17), in cui David Cronenberg mette in scena uno schermo televisivo transitabile nei due sensi: dalla realtà all'immagine e dall'immagine alla realtà. Ricordiamo inoltre, in questo contesto, le condizioni di immersività che caratterizzano oggi l'esperienza delle immagini

[27] J.-L. NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo* (1999), a cura di R. Kirchmayr, Cortina, Milano 2002.

[28] J. DERRIDA, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* (1990), a cura di F. Ferrari, Abscondita, Milano 2003. Per una generale fenomenologia dello sguardo cieco cfr. J. SARAMAGO, *Cecità* (1995), Einaudi, Torino 1996. Sul «dibattito tra gli occhi e lo sguardo» si vedano anche le riflessioni di Y. BONNEFOY, *Osservazioni sullo sguardo. Picasso, Giacometti, Morandi* (2002), Donzelli, Roma 2003 (specialmente al cap. I).

[29] A. RIEGL, *Lo sguardo di Rembrandt* (1902), a cura di B. Binstock, trad. parziale, Castelvecchi, Roma 2014, pp. 59-67.

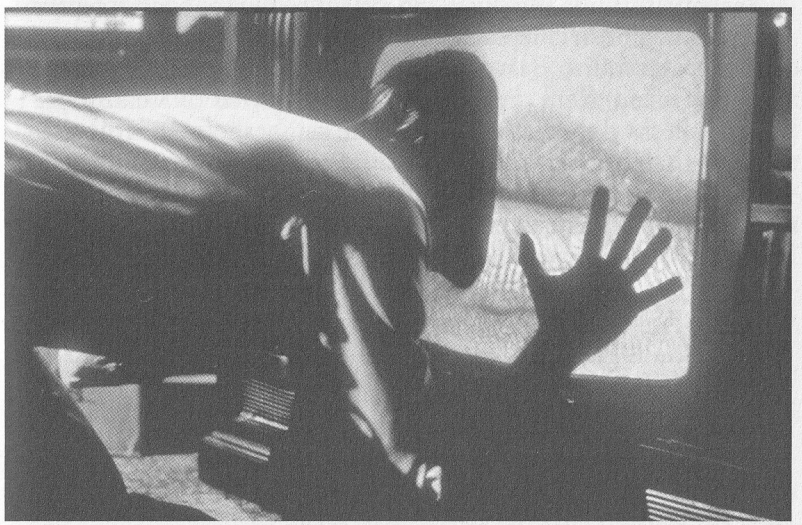
[30] N. V. GOGOL', *Il ritratto e note sulla pittura* (1835), Giunti, Firenze 1995; E. A. POE, *Il ritratto ovale* (1842), in ID., *Racconti*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 231-34; O. WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray* (1891), Rizzoli, Milano 1989.

[31] W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (1932), in ID., *Opere complete*, a cura di E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino 2001-14, vol. V (2003), pp. 358-407, qui p. 360. Sull'interpretazione benjaminiana di questa leggenda, cfr. A. PINOTTI, *The painter through the Fourth Wall of China: Benjamin and the threshold of the image*, in *Benjamin-Studien 3*, a cura di S. Weigel e D. Weidner, Fink, München 2014, pp. 133-49.

[32] B. BALÁZS, *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (1949), Einaudi, Torino 2002, pp. 55-56; S. KRACAUER, *Film: ritorno alla realtà fisica* (1960), il Saggiatore, Milano 1962, p. 260.

[33] F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, cap. II.

Figura 17.
Fotogramma tratto dal film *Videodrome* di David Cronenberg, 1983.



in 3D e degli ambienti virtuali, nella quale si mira a obliterare la stessa distinzione fra reale e iconico.

Ciò che guardiamo è dunque al contempo ciò che ci riguarda, nel duplice senso, insieme percettivo ed etico, del guardare e del concernere, che Didi-Huberman ha efficacemente messo in risalto nel verbo francese *regarder*[34]. È in virtú di tale apostrofe che l'immagine ci rivolge che si può superare il diktat del minimalismo, secondo il quale sarebbe errato cercare un rapporto con un elemento esterno o comunque altro dall'opera stessa, rinserrata nella sua impermeabile autoreferenzialità. Persino un cubo nero di Tony Smith può rivelarsi inaspettatamente antropomorfo a uno sguardo che sappia rispondere alla sua interpellazione (cogliendone per esempio l'altezza – un metro e ottantatre centimetri – come corrispondente all'altezza di un uomo) e accogliere una concatenazione di associazioni che dalla scatola conduce alla casa, dalla casa alla porta, dalla porta al letto e dal letto alla tomba.

Del resto, è proprio attraverso un corpo a corpo con il minimalismo che Michael Fried ha cominciato ad analizzare una delle coppie polari piú duttili nell'analisi della spettatorialità, quella di *absorption vs theatricality* (*assorbimento vs teatralità*), per poi rintracciarne l'operatività anche in epoche antecedenti e successive della storia dell'arte[35]: il primo termine si riferisce a immagini che per cosí dire si comportano come se lo spettatore non fosse presente, il secondo a immagini che lo apostrofano esplicitamente, coinvolgendolo.

Sarebbe tuttavia semplicistico irrigidire questa coppia separando le immagini in due classi irrelate: quelle «assorte» di contro a quelle «teatrali». Basta pensare (oltre alla già citata *Anatomia* rembrandtiana) a un dipinto come *Las Meninas* di Velázquez, la cui complessa dinamica di volti – che sembrano ora rivolgersi gli uni agli altri, ora guardare in direzione dell'osservatore (che a sua volta potrebbe essere concepito come interno o esterno allo spazio iconico) – si presenta come un'efficace epitome della pratica

[34] *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* è appunto il titolo del libro di G. Didi-Huberman tradotto in italiano come *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* (1992), Fazi, Roma 2008.

[35] M. FRIED, *Art and objecthood* (1967), in ID., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998, pp. 148-72; ID., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1980; ID., *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven (Conn.) 2008; ID., *Another Light. Jacques-Louis David to Thomas Demand*, Yale University Press, New Haven (Conn.) 2015.

stessa dello sguardo[36]. O alla cosiddetta *Pietà del Kosovo*, la fotografia della veglia funebre per Nasimi Elshani, vittima delle milizie serbe, scattata da Georges Mérillon nel 1990 (poi *ri-mediata* in scultura da Pascal Convert, e commentata da Didi-Huberman[37]), nella quale lo sguardo della ragazza sul margine destro dell'immagine, rivolto all'obiettivo e insieme allo spettatore, spezza l'assorbimento delle altre donne impegnate nella lamentazione luttuosa.

3. *Lo sguardo delle immagini.*

In pagine ormai divenute celeberrime, Roland Barthes ha contrapposto *studium* e *punctum* di un'immagine fotografica: nel primo termine egli ravvisa la dimensione informazionale, razionale, pubblica e oggettiva dell'immagine; nel secondo coglie piuttosto la capacità di una particolare immagine di pungere *me*, di colpirmi con un elemento peculiare che mi investe come una puntura o una freccia, e di provocare una reazione irrazionale che è costitutivamente soggettiva e privata[38]. Tale puntura di sguardo (che proviene dallo sguardo dell'immagine e si dirige allo sguardo dell'osservatore) è un'attività esercitata dall'immagine stessa. Come ci ricorda Bredekamp[39], un'antica tradizione riconosce alle *imagines agentes* una propria forza e potenza (*enargeia* e *dynamis* per i Greci, *vis*, *virtus*, *facultas* per i Latini). Il mutamento contemporaneo di questo antico *topos* è rappresentato da quella che W.J.T. Mitchell chiama «biopicture»: «La "raffigurazione biodigitale", l'icona "animata" (un'immagine, cioè, a cui sono stati conferiti movimento e apparenza di vita per mezzo delle tecnoscienze della biologia e dell'informatica)»[40].

Fra i pionieri dei moderni studi di cultura visuale, sul finire dell'Ottocento Aby Warburg aveva condensato nei suoi *Frammenti sull'espressione* l'ambigua oscillazione fra l'inerzia della materia inanimata e la vitalità delle immagini nella formula «Du lebst und

[36] Per alcune significative e discordanti letture cfr. l'antologia a cura di A. NOVA, *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, il Saggiatore, Milano 2003.

[37] Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Costruire la durata*, in F. FERRARI (a cura di), *Del contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 21-52.

[38] R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, pp. 27-29.

[39] H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (2010), a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano 2015, cap. III.

[40] W. J. T. MITCHELL, *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi* (2011), a cura di F. Gori, La Casa Usher, Firenze 2012, p. 86.

thust mir nichts» («Tu vivi, eppure non mi fai niente»). Il «tu vivi» evoca il carattere animato dell'immagine; ma tale vitalità è appunto posta in immagine, e quindi prudentemente controllata e disarmata («eppure non mi fai niente»)[41]. In questo senso il mito di Medusa – la Gorgone dallo sguardo che pietrifica, e che viene a sua volta pietrificata per mano di Perseo tramite la messa in immagine allo specchio del suo stesso volto – è l'emblematica condensazione del potere mortifero dello sguardo e della sua neutralizzazione iconica, che ha comprensibilmente sollecitato le riflessioni di molti teorici di cultura visuale[42].

Gli studi di cultura visuale hanno affrontato la capacità delle immagini di restituirci lo sguardo[43], articolandola ora come «potere», ora come «desiderio» dell'immagine stessa. Ma come si configura, piú precisamente, tale potenza iconica? In *The Power of Images* – un ampio «progetto sulle modalità del guardare» che ha rappresentato una svolta antropologica negli studi sulle immagini (avviato verso la fine degli anni Settanta e pubblicato nel 1989, precedendo cosí di qualche anno il *turn* iconico di Boehm e Mitchell) – David Freedberg propone una serie di casi esemplari di risposte emotive al potere esercitato dalle immagini, fondamentalmente polarizzate fra modalità rituale-religiosa e modalità erotico-sensuale (ma con abbondanti reciproci incroci). Collocandosi al di fuori (o al di sotto) della tradizionale idea di disinteressata contemplazione estetica dei capolavori dell'arte alta, e in polemica nei confronti dell'«enfasi eccessiva posta dagli storici dell'arte sull'arte colta, a scapito di altri elementi della cultura visuale [*visual culture*]»[44], Freedberg si rivolge a un'ampia gamma di risposte psicosomatiche alle sollecitazioni esercitate dai piú svariati oggetti iconici fra i quali: idoli e icone, pellegrinaggi alle immagini sacre, statue e dipinti dei sacri monti, reliquie, ritratti funebri, immagini votive, ceroplastica, talismani e amuleti, effigi a uso

[41] A. WARBURG, *Frammenti sull'espressione* (1888-1903), a cura di S. Müller, Edizione della Normale, Pisa 2011, annotazione del 1888, p. 184 (traduzione modificata).

[42] Fra i molti lavori (oltre al classico studio di J.-P. VERNANT, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia* [1985], il Mulino, Bologna 2013) si vedano: L. MARIN, *Détruire la peinture* (1977), Flammarion, Paris 1997, pp. 173-82; J. CLAIR, *Medusa* (1989), Abscondita, Milano 2015; J. KRISTEVA, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente* (1998), Donzelli, Roma 2009.

[43] J. ELKINS, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, Simon & Schuster, New York 1996.

[44] D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Einaudi, Torino 2009, pp. 7 e 3 (traduzione modificata).

giudiziario, immagini pornografiche. Ampiamente attingendo le proprie fonti dall'antropologia, dall'etnografia, dagli studi sul folklore piú che non dalla storiografia artistica, Freedberg mira a circoscrivere le classi tipiche di azioni che gli esseri umani si aspettano dalle immagini: innanzitutto immagini esterne (*pictures*), ma anche immagini mentali e rappresentazioni interne (il caso emblematico riguarda le visualizzazioni proprie delle pratiche meditative, per esempio negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, a cui lo stesso Ėjzenštejn si era interessato nel quadro delle sue riflessioni sull'efficacia del montaggio)[45]. Eccitazione, sgomento, terrore, desiderio, commozione[46]: reazioni di natura ricorrente e universalmente umana, anche se di volta in volta determinate nello spazio e nel tempo e ancorate a uno specifico contesto socioculturale. Questa aspirazione universalistica (non condivisa da quei teorici che negli studi di cultura visuale accentuano la componente inaggirabilmente culturalizzata e sempre situata dello sguardo) avrebbe poi trovato sbocco in una concezione neurofisiologica della risposta alle immagini che si avvale delle piú recenti scoperte in campo neuroscientifico, in primo luogo di quelle relative al sistema dei neuroni specchio esplorato dal team di Giacomo Rizzolatti[47].

Spostando l'accento dal potere al desiderio, W. J. T. Mitchell ci propone di interrogarci non tanto su quel che le immagini significano, quanto piuttosto su quel che esse *vogliono*:

> Senza dubbio le immagini non sono senza potere, ma potrebbero averne molto meno di quanto pensiamo. Il problema è rendere piú complessa e raffinata la nostra valutazione del loro potere e del modo in cui esso opera. Questo è il motivo per cui ho spostato la questione da ciò che le immagini *fanno* a ciò che esse *vogliono*, dal potere al desiderio, dal modello di un potere dominante, cui bisogna opporsi, a un modello del subalterno che bisogna interrogare o (meglio) invitare a parlare. Se il potere delle immagini è come il potere del debole, questo potrebbe essere il motivo per cui il loro desiderio è proporzionalmente forte: per compensare la loro reale impotenza[48].

[45] Cfr. S. M. ĖJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio* (1935-37), a cura di P. Montani, con un saggio di F. Casetti, Marsilio, Venezia 1985, pp. 178-200.

[46] Di impostazione freedberghiana, si veda l'inchiesta sulle reazioni di pianto davanti ai quadri, di cui rende conto J. ELKINS, *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro* (2001), Bruno Mondadori, Milano 2007.

[47] D. FREEDBERG, *Empatia, movimento ed emozione* (2004), in G. LUCIGNANI e A. PINOTTI (a cura di), *Immagini della mente*, Cortina, Milano 2007, pp. 13-67; D. FREEDBERG e V. GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* (2007), in A. PINOTTI e A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 331-51.

[48] W. J. T. MITCHELL, *Che cosa vogliono le immagini?* (2005), *ibid.*, pp. 99-133, qui p. 105.

Le loro volizioni e i loro bisogni sono espressione non di oggetti inerti sempre disponibili al nostro sguardo, ma di soggetti animati, dotati di personalità. La sfera del desiderio, tradizionalmente intesa come appannaggio o dei produttori delle immagini o dei loro fruitori, viene cosí riassegnata alle immagini stesse. Ma questa personificazione delle immagini non rischierebbe di scivolare in forme di mentalità primitiva o addirittura psicopatologica? Non si aprono qui gli abissi del feticismo (delle merci e delle cose investite eroticamente, indagato da Marx e da Freud), dell'idolatria, dell'animismo e del totemismo? Mitchell è convinto che tali atteggiamenti apparentemente «premoderni» costituiscano in realtà un «sintomo incurabile»[49]: «non siamo mai stati moderni», per dirla con le parole di Bruno Latour[50], e l'inclinazione antropomorfica nei confronti degli oggetti inanimati rappresenta una strutturale disposizione dell'umano. Una convinzione su cui si fonda il rinnovato interesse per la questione dell'animismo che si è sviluppato recentemente nel campo della teoria del cinema, dei *media* e dell'arte contemporanea, anche attraverso una riscoperta degli scritti su questo tema di Epstein e Ėjzenštejn[51].

L'apertura di questo campo di indagine può compiersi ponendo le immagini in una relazione analogica con due altre categorie di soggetti subalterni: l'essere umano di colore e la donna, storicamente esclusi o fortemente trascurati nel discorso che rende possibile l'espressione del desiderio stesso. Una esplicita dichiarazione di volontà, quale quella formulata dal celebre poster disegnato da James Montgomery Flagg (nel quale lo «Zio Sam»[52] incita i giovani americani al reclutamento nell'esercito durante la Prima guerra mondiale apostrofandoli con un imperativo «I want you!») diviene cosí per Mitchell il paradigma di base sul quale esercitare un'analisi comparativa non solo delle varianti e delle cover di questo stesso poster (fig. 18a-b), ma di ogni altra immagine, persino di quelle cosiddette astratte, che a prima vista non parrebbero manifestare desiderio alcuno.

Le riflessioni intorno al potere e al desiderio delle immagini hanno sollecitato una serie di approfondimenti specifici; ci si è per esempio chiesti che cosa vogliano in particolare i paesaggi e i disegni[53]. Ed è stata anche sollevata da Jacques Rancière un'obiezione

[49] *Ibid.*, p. 102. Di Mitchell cfr. anche *Che cosa vogliono «davvero» le immagini?* (1996), in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti, Palermo 2009, pp. 49-66; ID., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* cit.

[50] B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni* (1991), Eleuthera, Milano 2015.

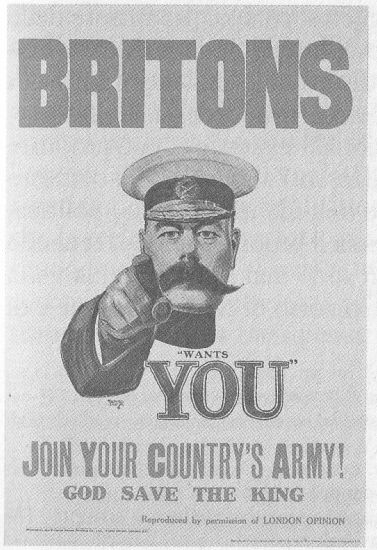
[51] Del cinema come *medium* intrinsecamente animista parlano esplicitamente sia Epstein che Ėjzenštejn: cfr. J. EPSTEIN, *Il cinematografo visto dall'Etna* (1926), in ID., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Fondazione Scuola Nazionale del Cinema, Roma 2002 e S. M. ĖJZENŠTEJN, *Walt Disney* (1940), a cura di S. Pomati, SE, Milano 2015. Per una ripresa in chiave contemporanea della relazione tra cinema e animismo, cfr. T. CASTRO, *An animistic history of the camera: Filmic forms and machinic subjectivity*, in *A History of Cinema Without Names*, a cura di L. Quaresima *et al.*, Mimesis, Milano 2016, pp. 247-55. Per quanto riguarda infine la questione dell'animismo nel campo dell'arte contemporanea, cfr. la serie di mostre curate da Anselm Franke (*Animism. Volume 1*, Sternberg Press, Berlin 2010; *Animismus / Animism. Moderne hinter den Spiegeln / Modernity Through the Looking Glass*, Walther König, Köln 2011) e il volume *Animismus. Revisionen der Moderne*, a cura di I. Albers e A. Franke, Diaphanes, Zürich 2015.

[52] Su questa celebre icona novecentesca cfr. C. GINZBURG, *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015, pp. 115-56.

[53] M. TAUSSIG, *What do drawings want?*, in «Culture, Theory and Critique», L (2009), n. 2-3, pp. 263-74; L. ABRAMSON, *What does landscape want? A walk in W. J. T. Mitchell's holy landscape*, ivi, pp. 275-88.

Figura 18a-b.

Due varianti del poster *I Want You*: a sinistra *Britons: Lord Kitchener Wants You. Join Your Country's Army! God Save the King*, fotolitografia a colori del poster di reclutamento delle truppe britanniche durante la Prima guerra mondiale realizzato da Alfred Leete, con il ritratto del ministro della Guerra Lord Horatio Herbert Kitchener (1914); a destra *I Want You for U.S. Army*, poster dello Zio Sam realizzato da James Montgomery Flagg per il reclutamento delle truppe statunitensi durante la Prima guerra mondiale (1917 circa).



non secondaria: forse le immagini non vogliono proprio nulla, e il nostro attribuire loro una volontà finisce per essere l'ennesima antropomorfizzazione che può aver luogo solo grazie a una preliminare attribuzione umana, troppo umana, di senso: «Forse le immagini non vogliono proprio nulla, se non che le lasciamo in pace, che non le forziamo a essere organismi viventi»[54].

Si tratta di un problema che già ai tempi delle teorie ottocentesche dell'empatia aveva messo in questione la legittimità della «vita» delle immagini: se mi riferisco alle immagini non (in senso esplicitamente animistico) «come» soggetti, quanto piuttosto «come se» fossero soggetti e non oggetti, come devo intendere quel «come se»? Se lo intendo nel senso di una attribuzione o proiezione da parte del produttore o dello spettatore, ricado nel soggettivismo antropomorfico, e finisco per negare proprio quel che volevo affermare, e cioè che le immagini sono dotate di vita propria[55].

4. *Lo sguardo e l'alterità.*

Moneta corrente nell'ambito degli studi di cultura visuale è l'idea secondo la quale il senso di un'immagine non è dato una volta per tutte, né dipende esclusivamente dal suo autore; esso piuttosto si rinegozia[56] e si contratta[57] di volta in volta in una complessa dialettica fra quattro fattori principali: oggetto iconico, produttore dello stesso, tipo di spettatore e contesto culturale (individuale e sociale) nel quale esso viene fruito. Tale dialettica esclude ogni forma di semplicistico determinismo unidirezionale: una medesima immagine, progettata secondo una certa intenzionalità autoriale, può produrre esperienze di senso radicalmente differenti a seconda del contesto storico-culturale in cui è immessa e dell'identità sociale, politica, affettiva e sessuale di chi dirige ad essa il proprio sguardo, tenendo conto del fatto che tali identità non sono mai assegnate una volta per tutte bensí sono costantemente in corso di trasformazione e di

[54] J. RANCIÈRE, *Do pictures really want to live?*, ivi, pp. 123-32, qui p. 131. Si veda la replica di W. J. T. MITCHELL, *The future of the image: Rancière's road not taken*, ivi, pp. 133-44.

[55] Cfr. A. PINOTTI, *Questione di carattere. Empatia, espressione, analogia*, in «Rivista di estetica», XLVIII (2011), n. 3, pp. 133-51.

[56] Sulla nozione di «negoziazione» insiste F. CASETTI in *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 272-89.

[57] Azoulay parla a tal proposito di vero e proprio «contratto civile»: A. AZOULAY, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York 2008.

ridefinizione. È quindi in una prospettiva epistemologica «eterologica» – nel senso che a questo termine ha dato De Certeau[58] nello sforzo di sottrarsi a univoche logiche identitarie – che va inquadrato il plesso di problemi di cui stiamo parlando.

Facciamo due esempi che, per quanto eterogenei, ci presentano in maniera eloquente la complessità della posta in gioco. Il primo concerne lo sguardo nelle sue attività di perlustrazione dell'immagine, che possono anche tradurre valori spaziali di lateralità (destra/sinistra) in valori temporali di successione (prima/poi). Da dove si comincia a guardare un'immagine? E dove si va a posare in conclusione lo sguardo? Fra i vari modelli proposti[59], quello forse piú diffuso – per quanto controverso – si basa sulla corrispondenza fra lettura dell'immagine e lettura/scrittura della cultura corrispondente: nei popoli (come quelli occidentali) le cui scritture procedono da sinistra a destra, la composizione dell'immagine andrebbe parimenti «letta» in quel verso, e viceversa per le culture che scrivono da destra a sinistra (come nel caso dell'ebraico o dell'arabo). E ciò investirebbe non solo l'atto della ricezione, ma anche quello della produzione, condizionando in un'immagine statica narrativa la decisione compositiva di collocare a destra o a sinistra i momenti precedenti o quelli successivi della storia da illustrare[60].

Il secondo esempio riguarda una serie di immagini che ha inciso profondamente sull'immaginario collettivo globale: l'attacco alle Twin Towers dell'11 settembre 2001. Da un lato, in virtú della simultanea diffusione planetaria su tutti i canali mediatici delle scene degli aerei che esplodono contro le torri, e delle catastrofiche conseguenze che ne sono derivate, si può parlare di un'esperienza iconica universale e condivisa[61]. Dall'altro, chi ha analizzato quali specifiche immagini venissero soprattutto selezionate dai media americani per essere poi infinitamente replicate ha altresí rilevato che la scelta ha interessato quelle che potevano produrre una ripetizione non solo di se stesse, ma anche di eventi passati della storia americana ben presenti nella memoria visiva di ogni cittadino statunitense: nella fattispecie, per l'immagine delle torri fumanti,

[58] M. DE CERTEAU, *Heterologies. Discourse on the Other*, Manchester University Press, Manchester 1986; ID., *La scrittura dell'altro*, Cortina, Milano 2005.

[59] Per una rassegna cfr. A. PINOTTI, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune, Mantova 2010.

[60] A. W. G. POSÈQ, *Left & Right in Painting and in the Related Arts*, Academon, Jerusalem 2007.

[61] Cfr. M. CARBONE, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

le portaerei in fiamme durante l'attacco giapponese alla flotta di stanza nella base navale di Pearl Harbor del 7 dicembre 1941; per l'immagine dei pompieri che alzano la bandiera a stelle e strisce tra le macerie del World Trade Center, la celeberrima fotografia scattata da Joe Rosenthal dei marines che issano la bandiera a Iwo Jima il 23 febbraio 1945 (tav. x a-b), su cui Clint Eastwood è ritornato nel suo film *Flags of Our Fathers* (2006). Quel che si viene cosí a produrre è non solo un effetto di *déjà vu*, ma una vera e propria «diplopia», un vedere doppio grazie al quale lo sguardo *culture-specific* dello spettatore statunitense (o dello spettatore che ha familiarità con l'iconografia collettiva americana; non di quello *tout court*) è in grado di dischiudere orizzonti temporali diversi a partire da una medesima immagine[62].

Questa complessa costellazione di fattori in relazione dialettica gli uni con gli altri fa sí che non sia evidentemente possibile parlare, al singolare, di «senso», né di «potere» o «desiderio» di (o in) una immagine. Data tale pluralità, occorre altresí indagare i modi in cui le immagini sono coinvolte nelle definizioni dei ruoli di dominante/subalterno, e nei processi di costruzione delle identità e delle alterità.

Riservando nella sua vasta opera una particolare attenzione all'«occhio del potere»[63], Foucault ha esplorato l'intreccio di pratiche della visione, dispositivi ottici, statuti epistemici e regimi istituzionali, a partire dallo sguardo psichiatrico e clinico (che istituisce l'alterità di normale-sano e folle-malato)[64] e dallo sguardo carcerario e di sorveglianza, che nel modello architettonico del *Panopticon* (1791) di Bentham (su cui ritorneremo nel quarto capitolo parlando dei dispositivi di visione) ravvisa una «macchina per dissociare la coppia vedere-essere visti: nell'anello periferico si è totalmente visti, senza mai vedere; nella torre centrale, si vede tutto, senza mai essere visti»[65]. Tali direttrici di ricerca sarebbero poi diventate campi disciplinari autonomi (come vedremo nel sesto capitolo sugli usi sociali delle immagini).

[62] C. CHÉROUX, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001* (2009), Einaudi, Torino 2010.

[63] J.-P. BAROU e M. PERROT, *L'occhio del potere. Conversazione con Michel Foucault* (1977), in J. BENTHAM, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione* (1838-43), Marsilio, Venezia 1983, pp. 7-30.

[64] M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica* (1961), Rizzoli, Milano 2008; ID., *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico* (1963), Einaudi, Torino 1996, pp. 119-35.

[65] ID., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 1976, p. 220.

Il discorso del potere è discorso ideologico. «Se nell'intera ideologia gli uomini e i loro rapporti appaiono capovolti come in una camera oscura, questo fenomeno deriva dal processo storico della loro vita, proprio come il capovolgimento degli oggetti sulla retina deriva dal loro immediato processo fisico»[66]: con questa similitudine significativamente ottica Marx ed Engels definivano la nozione di «ideologia». La linea di critica dell'ideologia, che si è sviluppata nell'ambito delle rielaborazioni contemporanee del marxismo – passando per l'analisi gramsciana della nozione di «egemonia»[67] culturale, la critica dell'industria culturale operata dalla Scuola di Francoforte[68] e la rivalutazione del ruolo svolto dall'immaginario promossa da Althusser[69] –, sfocia (con importanti iniezioni di psicoanalisi) nell'opera di autori intensamente impegnati nell'esplorazione delle implicazioni ideologiche delle rappresentazioni iconiche, come Slavoj Žižek[70] e Stuart Hall[71].

È significativo che uno fra gli artisti contemporanei piú interessati alla riflessione intorno alle ricadute sociali e pubbliche delle immagini, Thomas Hirschhorn, abbia dedicato nel 2013 proprio a Gramsci (al Gramsci teorico dell'ideologia riscoperto dai *cultural studies* britannici) un monumento temporaneo, commissionato dalla Dia Art Foundation.

Alla costitutiva dimensione politica della spettatorialità ha fatto riferimento Jacques Rancière per rigettare le rigide opposizioni attività/passività, guardare/sapere, apparenza/realtà. L'esercizio dello sguardo, lungi dall'essere una passiva ricezione di uno spettacolo, opera per selezione, comparazione, interpretazione: ed è proprio grazie a questi processi di associazione e dissociazione che può realizzarsi l'«emancipazione» dello spettatore, che questi può riconoscersi come attore. La dimensione politica dell'arte non rappresenta il passaggio dalla finzione alla realtà: «Non vi è il reale

[66] K. MARX e F. ENGELS, *L'ideologia tedesca* (1846), Editori Riuniti, Roma 1967², p. 13.

[67] A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere* (1929-35), Einaudi, Torino 2014, Quaderno 19, § 24.

[68] TH. W. ADORNO e M. HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo* (1944), Einaudi, Torino 1966, pp. 126-81.

[69] L. ALTHUSSER, *Ideologia ed apparati ideologici di Stato* (1970), in ID., *Freud e Lacan*, a cura di C. Mancina, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 65-123.

[70] S. ŽIŽEK, *L'oggetto sublime dell'ideologia* (1989), Ponte alle Grazie, Milano 2014; ID., *L'epidemia dell'immaginario* (1997), a cura di M. Senaldi, Meltemi, Roma 2004; e il volume da lui curato: *Mapping Ideology*, Verso, London 1994.

[71] S. HALL, *Culture, media and the ideological effect*, in J. CURRAN *ET AL.* (a cura di), *Mass Communication and Society*, Arnold, London 1977, pp. 315-48; S. HALL, *The rediscovery of "ideology". Return of the repressed in media studies*, in M. GUREVITCH *ET AL.* (a cura di), *Culture, Society and the Media*, Methuen, New York 1982, pp. 56-90.

in sé, ma delle configurazioni di ciò che è dato come il nostro reale, come l'oggetto delle nostre percezioni, dei nostri pensieri e dei nostri interventi. Il reale è sempre l'oggetto di una finzione, cioè una costruzione dello spazio in cui si connettono il visibile, il dicibile e il fattibile»[72]. Se la finzione dominante maschera la propria natura finzionale per presentarsi immediatamente come la realtà, lo sviluppo di un «senso comune polemico» attraverso l'esperienza di un'arte critica potrà per contro smascherare tale pretesa, e aprire orizzonti inediti di senso.

Nella prospettiva disciplinare dei *gender studies* si distinguono fondamentali articolazioni dello sguardo, a seconda degli orientamenti sessuali che corrispondono ad altrettante declinazioni del visuale: *male*, *female*, *gay*, *lesbian*, *queer*, *matrixial gaze*. Battistrada nello sviluppo di tali specificazioni è stato, a metà degli anni Settanta, il già citato articolo di Laura Mulvey su «piacere visivo e cinema narrativo» pubblicato nel 1975 sulla rivista «Screen», nel quale la teorica inglese, appoggiandosi a Freud e a Lacan, inaugura quella confluenza di psicoanalisi, femminismo e *film studies* che sarebbe diventata un modello per le ricerche successive in questo campo. Come abbiamo visto nel primo capitolo, Mulvey analizza il film classico hollywoodiano come espressione di un cinema che costruisce al contempo lo sguardo dello spettatore come «maschile» – polarizzato fra voyeurismo e feticismo – e l'immagine della donna come suo oggetto di desiderio nel film stesso[73] (ricordiamo che nella trasmissione televisiva *Ways of Seeing*, trasmessa dalla Bbc nel 1972, John Berger apriva la puntata sul nudo ricordando lo stereotipo secondo il quale «gli uomini guardano le donne. Le donne osservano se stesse essere guardate»)[74].

Successivamente, anche in risposta alle critiche che il suo saggio aveva sollevato relativamente all'impossibilità per una fruitrice donna di relazionarsi al cinema hollywoodiano, Mulvey avrebbe allargato il discorso all'identità trans-sessuale e alla possibilità di un travestitismo metaforico, che consentirebbe alla spettatrice femminile di oscillare fra uno sguardo *male-coded* e *female-coded*[75].

[72] J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008, pp. 83-84.

[73] L. MULVEY, *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975), in *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadelli, Bulzoni, Roma 2013.

[74] J. BERGER, *Questione di sguardi* (1972), il Saggiatore, Milano 2015, p. 49.

[75] L. MULVEY, *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's "Duel in the Sun"*, in S. THORNHAM (a cura di), *Feminist Film Theory*, New York University Press, New York 1999, pp. 31-40.

Un ulteriore significativo campo di differenziazione dello sguardo e della spettatorialità è quello che riguarda la modulazione della visualità in relazione alle differenti culture. Sulla scorta della «psicologia dei popoli» (*Völkerpsychologie*) ottocentesca, già nella *Kunstwissenschaft* era emersa un'esplicita tendenza a vincolare le modulazioni dello sguardo (visione ravvicinata *vs* visione a distanza) non solo alle corrispondenti modalità di produzione dell'immagine (lineare-tattile *vs* pittorico-ottico), ma anche a specifiche etnie. Così Riegl associava il *Kunstwollen* (volere artistico collettivo) alla nozione di *Weltanschauung* (visione o concezione del mondo), ravvisando negli antichi popoli orientali e in quelli romanzi un approccio tattile-oggettivo al mondo sensibile, nei Greci e nei popoli germanici, al contrario, una inclinazione ottico-pittorica[76]. E Wölfflin distingueva tra una sensibilità germanica e latina della forma: la prima squisitamente ottico-cromatica, la seconda orientata plasticamente al lineare-tattile[77].

Fortemente debitrice di questi studi storico-artistici, la *Kulturmorphologie* elaborata da Oswald Spengler e Leo Frobenius ha poi esteso, nel corso degli anni Venti e Trenta, la riflessione intorno agli stili percettivi all'ambito degli stili culturali *tout court*: se in Spengler la coppia lineare *vs* pittorico corrisponde alla coppia cultura apollinea *vs* cultura faustiana[78], in Frobenius tale opposizione viene declinata nel contesto della cultura africana, nella quale lo stile del Sud mostra una tendenza alla policromia, è «uno stile pittorico», mentre quello del Nord è uno stile guidato dalle linee e dai contorni[79].

In anni piú recenti, significativi sforzi comparativi sono stati condotti da Bryson per la cultura giapponese[80], da Jullien per quella cinese[81] e da Belting per quella islamica[82]. In chiave di psicolo-

[76] A. RIEGL, *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni, Firenze 1953, p. 31, nota 1.

[77] H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Neri Pozza, Vicenza 1999, pp. 464-65. Cfr. anche l'articolo *Italien und das deutsche Formgefühl*, in «Logos», 10 (1921-22), pp. 251-60, poi espanso nel volume *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma* (1931), a cura di M. Ghelardi, Sillabe, Livorno 2001.

[78] O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale* (1918-22), a cura di R. Calabrese Conte *et al.*, Guanda, Parma 1991, p. 278.

[79] L. FROBENIUS, *Storia delle civiltà africane* (1933), Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 93-94.

[80] N. BRYSON, *The gaze in the expanded field*, in H. FOSTER (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988, pp. 87-113.

[81] F. JULLIEN, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea* (2003), a cura di M. Ghilardi, A. Colla, Costabissara 2004 (al cap. XI, *Sguardo o raccoglimento*).

[82] H. BELTING, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente* (2008), Bollati Boringhieri, Torino 2010.

gia storica del mondo greco antico restano fondamentali i lavori di Vernant[83].

Ma la comparazione tra le differenti modulazioni dello sguardo in diverse culture non può evidentemente effettuarsi a partire da una visuale neutra, che non sia a sua volta culturalmente situata. Questa avvertenza epistemologica e al contempo geopolitica costituisce una delle cifre piú caratteristiche di quella branca dei *cultural studies* che va sotto il nome di *postcolonial studies*[84]: in questo ambito di ricerca gli studi sull'autorappresentazione delle culture (in primo luogo di quella egemonica occidentale) e sulla rappresentazione delle culture «altre» si sono mossi perlopiú in direzione di una critica dell'ideologia razzista sottesa alle dialettiche di potere e desiderio, che sono strutturalmente condizionate dalle relazioni fra culture dominanti (principalmente identificate con la cultura euro-americana bianca, con il suo retaggio imperialistico e coloniale) e culture subalterne (designate a partire dal secondo dopoguerra con i termini di secondo, terzo e quarto mondo). Ricordiamo qui il lavoro ormai classico di Frantz Fanon[85], e le piú recenti indagini di Said[86], Bhabha[87], Hall[88], Spivak[89]. In questo orizzonte problematico si sono sviluppati studi specificamente dedicati alla rappresentazione visuale, che prendono per esempio in considerazione la costituzione visiva della *whiteness* e della *blackness*, cosí come l'immaginario visivo del cinema bollywoodiano o gli sguardi reciproci tra Europa e America Latina.

Sarebbe tuttavia semplicistico ragionare esclusivamente sulla macroscala della cultura occidentale bianca di contro alle culture altre: sotto questo rispetto, gli studi culturali sono andati via via raffinando il loro setaccio concettuale, passando dalle culture alle «subculture», per poi tornare a riproporsi la questione di scenari «post-sub-culturali» tendenzialmente universalizzati nel paesaggio della globalizzazione.

[83] VERNANT, *La morte negli occhi* cit.

[84] S. HALL, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma 2006.

[85] F. FANON, *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro* (1952), Tropea, Milano 1996.

[86] E. W. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Feltrinelli, Milano 2013.

[87] H. K. BHABHA, *The other question - The stereotype and colonial discourse* (1983), in J. EVANS e S. HALL (a cura di), *Visual Culture. The Reader*, Sage, London 1999, pp. 370-78; H. K. BHABHA, *I luoghi della cultura* (1994), Meltemi, Roma 2001.

[88] S. HALL, J. EVANS e S. NIXON (a cura di), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997, 2013[2].

[89] G. C. SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* (1999), Meltemi, Roma 2004.

In questi ultimi anni la problematizzazione metodologica dell'approccio visuale e dell'impiego di dispositivi quali la fotografia, il film e il video nello studio delle culture ha stimolato la riflessione critica nell'ambito dell'etnografia e dell'antropologia culturale, in particolar modo in quella branca che prende appunto il nome di «visual anthropology»[90].

5. *Regimi scopici.*

In virtú del carattere sempre situato dello sguardo, cosí come lo abbiamo sopra descritto, è inevitabile porsi la questione epistemologica di come lo studioso di cultura visuale (a sua volta *situato* nella propria cultura) possa avere accesso alle culture altre, non solo a lui contemporanee, ma anche appartenenti a epoche storiche del passato.

Sotto questo rispetto, un punto di riferimento fondamentale per gli studi di cultura visuale è ancora una volta Foucault: le sue analisi della costruzione dello sguardo psichiatrico, medico e carcerario riservano infatti un'attenzione particolare alla dimensione storica dei regimi visuali connessi a tali istituzioni. Ma piú in generale la riflessione foucaultiana ha dedicato ampio spazio alle forme di rappresentazione iconica come rivelatrici del modo in cui i saperi si organizzano in determinate epoche storiche. Pensiamo ai testi dedicati a Velázquez, Manet e Magritte[91], che ravvisano nelle opere dei tre artisti altrettante incarnazioni di tre differenti regimi storici dell'*episteme*: rispettivamente, la rappresentazione classica, l'avvento dell'immagine-oggetto, il simulacro.

Tuttavia, l'idea di cercare nell'immagine una traccia iconica dello sguardo vigente in una determinata epoca non nasce certamente con Foucault. Come abbiamo già avuto modo di vedere nel secondo capitolo, la *Kunstwissenschaft* aveva esplicitamente teorizzato la correlazione fra la storia degli stili figurativi e le modulazioni dello sguardo, cogliendole come polarizzate nella coppia «visione

[90] M. BANKS e H. MORPHY (a cura di), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven 1999; F. FAETA, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2011 (specialmente al cap. 1, *L'etnografo e lo sguardo. Intorno al paradigma visuale*).

[91] M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Rizzoli, Milano 2009 (cap. 1); ID., *La pittura di Manet* (1971), a cura di F. P. Adorno, La città del sole, Napoli 1996; ID., *Questo non è una pipa* (1973), SE, Milano 1988.

ravvicinata (tattile o aptica)» *vs* «visione a distanza (propriamente ottica)». E abbiamo altresí ricordato come Walter Benjamin, accogliendo tali categorie estesiologiche dagli storici dell'arte e al contempo invertendone l'ordine storico, descrivesse già negli anni Trenta del secolo scorso la modernità nei termini di un movimento dalla contemplazione ottica dell'immagine lontana, propria dell'estetica tradizionale borghese, allo *choc* provocato da immagini che (nella fotografia e soprattutto nel cinema) si fanno sempre piú vicine allo spettatore, fino a trasformarsi in una fruizione tattile o aptica del visuale. Nel primo capitolo, poi, parlando delle origini del concetto di «cultura visuale», abbiamo sottolineato come la questione di una determinatezza storico-culturale dello sguardo venisse rilanciata all'inizio degli anni Settanta dall'influente studio di Baxandall sulla cultura visuale del Quattrocento italiano, che introduce la nozione di «occhio del periodo» (*period eye*), condizionato dalle «capacità visive» (*visual skills*) e dallo «stile cognitivo» (*cognitive style*) vigente in una determinata epoca.

Intorno agli stessi anni Christian Metz, semiologo e teorico del cinema francese, conia un termine destinato a grande fortuna nel vocabolario degli studi di cultura visuale: «regime scopico» (*régime scopique*)[92]. Nella riflessione metziana l'espressione è impiegata nello specifico per caratterizzare il «voyeurismo allo stato puro» del cinema in quanto sguardo desiderante che pone l'oggetto del desiderio come costitutivamente inaccessibile. Ma verso la fine degli anni Ottanta lo storico della cultura Martin Jay riprende il termine reinterpretandolo, ben al di là del medium cinematografico, come uno strumento categoriale volto a de-naturalizzare la visione al fine di mostrarne lo statuto inevitabilmente culturalizzato e storicizzato (non a caso, peraltro, il saggio di Jay compare in una raccolta di testi curata dallo storico dell'arte Hal Foster e intitolata *Vision and Visuality*, titolo che esplicitamente allude alla tensione fra la percezione ottica «naturale» e gli angoli visuali sempre culturalmente situati nei quali la visione è sempre collocata). Ora, dunque, la nozione di «scopic regime» viene da Jay declinata al plurale, come una «differentiation of visual subcultures». Mirando altresí a complicare la nozione heideggeriana di «immagine del mondo» (*Weltbild*, che in Heidegger stava a indicare l'at-

[92] CH. METZ, *Le signifiant imaginaire*, in «Communications», 23 (1975), pp. 3-55, qui p. 44. Cfr. anche il volume ID., *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario* (1977), Marsilio, Venezia 1980, pp. 65-69.

teggiamento tipicamente moderno che considera il mondo come un complessivo fenomeno visivo inquadrato da un osservatore supposto disinteressato)[93], Jay si propone di esaminare il conflitto fra tre «competing ocular fields»: il soggettivismo razionalistico cartesiano alleato della teoria rinascimentale della prospettiva, la cultura visuale olandese solidale con l'empirismo di matrice baconiana (indagata da Svetlana Alpers), il regime ottico del barocco (studiato da Christine Buci-Glucksmann)[94] che si prolungherebbe fino al postmoderno[95]. Si tratta di tre «ideal typical visual cultures», tre «differentiated ocular experiences», nessuna delle quali può vantare una maggiore vicinanza alla visione «naturale», che viene designata come una «fiction»[96].

La formula metziana di «regime scopico» espansa da Jay ha goduto di notevole fortuna tra gli studiosi di cultura visuale. Ritornando recentemente su tale nozione (anche per formulare un bilancio complessivo di vent'anni di impiego di questo strumento categoriale), Jay è disposto a prendere in considerazione la possibilità di aggiungere alla lista ulteriori regimi scopici (per esempio la critica novecentesca alla prospettiva, o la dottrina dei simulacri sviluppata dal pensiero post-strutturalista francese). Ma tali integrazioni non farebbero che ribadire che

> non vi può mai essere un «esterno» al di là di un filtro culturale, che ci permetta di riguadagnare un occhio «selvaggio» o «innocente», un'esperienza visiva originaria e non-mediata da una prospettiva parziale, che è invece implicata nel termine «scopico»[97].

Anche Régis Debray nel suo *Vita e morte dell'immagine* (significativamente sottotitolato *Una storia dello sguardo in Occidente*) ha parlato di tre «regimi dello sguardo» (*régimes du regard*), che vengono descritti in una trattazione sistematica che si propone al contempo nei (problematici) termini di una filosofia della storia dell'immagine: il regime dell'«idolo», caratterizzato dallo sguar-

[93] M. HEIDEGGER, *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938), in ID., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 71-101.

[94] CH. BUCI-GLUCKSMANN, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin* (1984), Costa & Nolan, Genova 1992.

[95] Sulla «nuova cultura dell'immagine o del simulacro» propria della postmodernità cfr. F. JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Garzanti, Milano 1989, p. 17.

[96] M. JAY, *Scopic regimes of modernity*, in FOSTER (a cura di), *Vision and Visuality* cit., pp. 3-23.

[97] M. JAY, *Scopic regimes of modernity revisited*, in ID., *Essays from the Edge. Parerga and Paralipomena*, University of Virginia Press, Charlottesville-London 2011, pp. 51-63, qui p. 62.

do magico e proprio della «logosfera» (l'epoca della scrittura), il regime dell'«arte», contrassegnato dallo sguardo estetico e vigente nella «grafosfera» (l'epoca della stampa), e il regime «visivo» (*visuel*, un termine teorizzato tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta dal critico cinematografico Serge Daney), qualificato dallo sguardo economico e operativo della «videosfera» (l'epoca dell'audiovisivo). Ciascuno dei tre regimi declina una peculiare relazione dell'immagine all'essere: la «presenza» per l'idolo, la «rappresentazione» per l'opera d'arte, la «simulazione» per il visivo nell'èra televisiva e poi digitale[98].

Presentandosi come «sfere», i tre regimi di Debray operano come articolazioni storiche di quella che viene di frequente indicata negli studi di cultura visuale come «iconosfera» di un'epoca. Coniato sul finire degli anni Cinquanta dal teorico francese del cinema Gilbert Cohen-Séat[99], e poi ripreso e amplificato da autori come Umberto Eco, Gillo Dorfles, Mieczysław Porębski e Román Gubern[100], il concetto di iconosfera (che ricalca quello di «biosfera» proprio delle scienze naturali) designa il sistema complessivo della mediazione iconica e delle interrelazioni dei diversi tipi di immagini fra di loro e fra le immagini e le dimensioni non-iconiche del reale.

Con le nozioni di «period eye», di «scopic regime» e di «régime du regard» viene dunque variamente ribadita la dimensione storico-culturale dell'esperienza visiva, che è propriamente *visuale*, cioè sempre inquadrata da una determinata angolazione. Non v'è, dunque, visione che non sia sguardo situato. E come la *Kunstwissenschaft* aveva conosciuto nella prima metà del Novecento decisi avversari dell'idea di una storicità della percezione correlata alla storia degli stili, allo stesso modo la nostra contemporaneità ha i suoi propri antagonisti, che impugnano lo statuto inaggirabilmente culturalizzato della visualità e respingono con forza l'idea della storicità dell'occhio, per ammettere esclusivamente una storicità

[98] Cfr. la tabella sinottica in R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), Il Castoro, Milano 2010, pp. 148-49. A una analoga tripartizione di «epoche dell'evidenza» (immagine cultuale, retorica e meccanica) fa riferimento Beat Wyss in *Vom Bild zum Kunstsystem*, 2 voll., Walther König, Köln 2006, vol. I, cap. II. Sul concetto di *visuel*, cfr. S. DANEY, *La Maison cinéma et le monde*, vol. III. *Les années Libé, 1986-1991*, P.O.L., Paris 2012.

[99] G. COHEN-SÉAT, *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, Puf, Paris 1959, pp. 8-10.

[100] U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964 (al cap. *L'universo dell'iconosfera*); G. DORFLES, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1965; M. POREBSKI, *Ikonosfera*, Piw, Warszawa 1972; R. GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona 1996.

dei modi di raffigurazione iconica. Fra questi, ricordiamo David Bordwell per la storia degli stili filmici[101] e Arthur Danto per quella degli stili figurativi. In generale, Danto ha rilevato che accettare l'idea che le immagini di una cultura ci dicano qualcosa intorno al modo in cui quella cultura vede il mondo comporterebbe delle conseguenze paradossali: «Il mondo cinese sarebbe apparso esattamente come le immagini cinesi del mondo. È un'idea affascinante, ma sostanzialmente assurda»[102]. Il dibattito con Noël Carroll, Mark Rollins e Whitney Davis che ne è seguito sul «Journal of Aesthetics and Art Criticism»[103] si articola criticamente sullo sfondo degli studi di epistemologia storica di Marx Wartofsky[104], che si era impegnato a indagare i rapporti fra «visual cognition» e «pictorial representation», finendo per ribaltare il modo in cui abitualmente si concepisce la loro relazione: non sarebbe infatti la raffigurazione pittorica a dipendere dalla mentalizzazione dei processi visivi, ma piuttosto il contrario. La questione investe direttamente la controversa ipotesi di una *plasticità* della percezione, cioè di una permeabilità dei processi percettivi rispetto a fattori extrapercettivi: un'ipotesi che ci limitiamo ad accennare, poiché esula dai limiti del presente lavoro[105].

6. *Spettatori e osservatori.*

L'analisi della nozione di «regime», che opera nella formula «scopic regime» di Metz e Jay e nelle varie articolazioni dell'iconosfera indagate da Debray, sarebbe incompleta se non si prendessero in considerazione, oltre al plesso semantico che abbraccia i significati di guida, regola, norma, limite, disciplina (rievocati dallo

[101] D. BORDWELL, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1998, pp. 139-49.

[102] A. C. DANTO, *Vedere e rappresentare* (2001), in ID., *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, a cura di M. Di Monte, Armando, Roma 2007, pp. 29-56, qui p. 38.

[103] Cfr. N. CARROLL, *La modernità e la plasticità della percezione*, *ibid.*, pp. 57-77, e M. ROLLINS, *Il contenuto invisibile dell'arte visiva*, *ibid.*, pp. 79-106; W. DAVIS, *Quando le immagini sono presenti. Arthur Danto e la storicità dell'occhio* (2001), www.sensibilia.it/Archivio/Davis.%20Quando%20le%20immagini.pdf.

[104] M. W. WARTOFSKY, *Art history and perception*, in J. FISHER (a cura di), *Perceiving Artworks*, Temple University, Philadelphia 1980, pp. 23-41; M. W. WARTOFSKY, *Sight, symbol, and society: Toward a history of visual perception*, in «Philosophic Exchange», 3 (1981), pp. 23-38.

[105] Cfr. P. M. CHURCHLAND, *Perceptual plasticity and theoretical neutrality: A reply to Jerry Fodor*, in «Philosophy of Science», LV (1988), n. 2, pp. 67-187; J. A. FODOR, *A reply to Churchland's "Perceptual plasticity and theoretical neutrality"*, ivi, pp. 188-98.

stesso Jay), anche le tecniche e i dispositivi che li istituiscono e li fanno rispettare. Nel suo studio ormai classico, Jonathan Crary[106] ha mostrato come la ricostruzione di una storia della visione non possa andare disgiunta dalla storia dei dispositivi ottici e delle forme di soggettivazione che a tali dispositivi si correlano, nell'intreccio di pratiche discorsive, modelli di sapere, organizzazione dei corpi individuali e del corpo sociale. Il soggetto dello sguardo è per Crary «osservatore» piuttosto che «spettatore», nella misura in cui il termine, derivando dal latino *observare*, rimanda non solo a un atto visivo, ma anche a un comportamento che osserva le regole, cioè che ubbidisce a regolamenti, codici, convenzioni, istituzioni (in linea con l'espressione latina *observare leges*). Tali sistemi, veri e propri campi di forze eterogenee (epistemiche, socioeconomiche, tecniche), variano storicamente e non v'è un soggetto vedente neutro e astorico che pre-esista ad essi. La discontinuità storica presa in esame, vista nello specchio della storia degli apparecchi ottici, è il passaggio dal paradigma visuale proprio dei secoli XVII e XVIII, rappresentato dalla visione de-soggettivizzata propria della camera oscura, al modello fisiologicizzato ottocentesco di visione soggettiva, che si concretizza in strumenti quali lo stereoscopio o il fenachistoscopio.

In questa analisi, oltre alle indagini foucaultiane intorno alle trasformazioni storiche della soggettività, è evidente la lezione di Benjamin sulle trasformazioni del sensorio umano provocate dalla metabolizzazione e «innervazione» delle tecnologie fotografiche e cinematografiche. Alla contemplazione «ottica» nel raccoglimento e nello sprofondamento (caratteristica della relazione con l'immagine sacra, ma anche del modo tradizionalmente borghese di fruire un dipinto) Benjamin oppone la distrazione «tattile» e abitudinaria (da sempre in vigore nella fruizione dell'architettura, e particolarmente potenziata dagli effetti di *choc* prodotti dal montaggio filmico): «La ricezione nella distrazione, che si fa sentire in modo sempre piú insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento piú autentico su cui esercitarsi»[107]. Benjamin

[106] J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore* (1990), a cura di L. Acquarelli, Einaudi, Torino 2014. Si veda anche il saggio seminale ID., *Modernizing vision*, in FOSTER (a cura di), *Vision and Visuality* cit., pp. 29-49; e il successivo studio ID., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The Mit Press, Cambridge-London 1999.

[107] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), in ID., *Aura e choc* cit., p. 47.

– a differenza dei suoi contemporanei Kracauer e Adorno – non stigmatizza la distrazione come effetto negativo dell'industria culturale di massa; anzi, ne esalta le potenzialità emancipatorie, sia sotto il profilo percettivo sia sotto quello politico, poiché non si limita a coglierne il momento passivo, ma ne rileva il fattore critico[108].

Nella prospettiva benjaminiana, le tecnologie ottiche non sono da intendersi come contrapposte all'occhio organico, quanto piuttosto – marxianamente – come «innervazioni» che, integrandosi nel corpo proprio individuale e collettivo, ne trasformano profondamente il sensorio. Vengono cosí messe a frutto le esperienze delle avanguardie: per esempio di Dziga Vertov[109], cantore per antonomasia dell'occhio meccanico – la cinepresa come *kinoglaz* (cineocchio) –, ormai svincolato dalle limitazioni della visione umana e capace di dischiudere grazie alla sua ottica «disembodied» inediti ambiti del reale; o di Moholy-Nagy, interessato agli ampliamenti protesici dei media ottici[110].

Nella scia di Benjamin e di Valéry (che già nel 1928 aveva preconizzato la pratica dello zapping)[111], Régis Debray si è impegnato nella fondazione di una «mediologia» come teoria delle mediazioni delle funzioni sociali superiori (religione, ideologia, arte, politica) nei loro rapporti con i mezzi e gli ambienti di trasmissione simbolica e di trasporto fisico, fra i quali il medium «immagine» occupa una posizione di primo piano[112].

Se si guarda ai recenti sviluppi delle tecnologie digitali e delle biotecnologie (protesi sempre piú «embodied» anche grazie alla riduzione alla nanoscala)[113], non è difficile tracciare una linea che conduce da queste riflessioni alla cosiddetta «realtà aumentata» e al progetto di *Google Glass*. Si tratta di un processo – variamente

[108] Cfr. C. DUTTLINGER, *Between contemplation and distraction. configurations of attention in Walter Benjamin*, in «German Studies Review», XXX (2007), n. 1, pp. 33-54.

[109] D. VERTOV, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011.

[110] L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film* (1925, 1927), nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010.

[111] «Saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno» (P. VALÉRY, *La conquista dell'ubiquità* [1928], in ID., *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1984, pp. 107-9, qui p. 107).

[112] R. DEBRAY, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris 1991; ID., *Manifestes médiologiques*, Gallimard, Paris 1994; ID., *Introduction à la médiologie*, Puf, Paris 2000.

[113] L. MANOVICH, *Visual technology as cognitive prostheses. A short history of the externalization of the mind*, in M. SMITH e J. MORRA (a cura di), *The Prosthetic Impulse*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2006, pp. 204-19; D. IHDE, *Embodied Technics*, Automatic Press, Copenhagen 2010.

raccolto sotto il titolo di «cyborg» o di «post-human»[114] – che investe un ampio spettro di fenomeni e che mette in discussione le tradizionali concezioni antropologiche e biologiche relative all'identità di specie. E che, per il discorso che ci concerne piú da vicino, espone i nostri sguardi di spettatori a uno scenario sempre piú caratterizzato da una diffusa intermedialità e interattività (pensiamo, per limitarci a un esempio macroscopico, all'uso pervasivo degli schermi video nei concerti musicali, all'opera, a teatro)[115].

La storia della mediazione fra i soggetti della visione e il mondo delle immagini va dunque intesa nel senso letterale della storia dei supporti, dei media e dei dispositivi ottici che di volta in volta hanno reso possibile la correlazione fra gli spettatori e le immagini stesse. I numerosi studi sulla spettatorialità o *spectatorship*, che si sono sviluppati a partire dai *film studies* degli anni Settanta del secolo scorso, insistono sulla storicità di tale correlazione, che procede – in sintonia con l'evoluzione del cosiddetto Web 2.0 – in direzione di una sempre maggiore interattività dei soggetti ricettori: ciò comporta evidentemente una radicale ridefinizione dei ruoli tradizionali di produttore e consumatore (come attesta il neologismo *prosumer*, proposto fin dal 1980 da Alvin Toffler come crasi di *producer* e *consumer*)[116], nel contesto di quella che è stata definita «participatory culture»[117]. A questa costellazione di fenomeni fa riferimento l'approccio di «estetica relazionale» proposto dal teorico e curatore Nicolas Bourriaud[118] per comprendere lo scenario collaborativo tra i differenti attori del mondo dell'arte contemporanea.

[114] D. J. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), Feltrinelli, Milano 1999; R. MARCHESINI, *Post-human*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

[115] P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010; ID., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina, Milano 2014; S. BAY-CHENG, C. KATTENBELT, A. LAVENDER e R. NELSON (a cura di), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

[116] A. TOFFLER, *La terza ondata* (1980), Sperling & Kupfer, Milano 1987.

[117] H. JENKINS *ET AL.*, *Culture partecipative e competenze digitali. Media education per il XXI secolo* (2005), Guerini, Milano 2010.

[118] N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale* (2001), Postmedia, Milano 2010.

Capitolo quarto

Supporti, media, dispositivi

Uno dei tratti distintivi degli studi sulla cultura visuale è quello di prendere in considerazione tutti quegli elementi che contribuiscono a far sí che una *image* si configuri come *picture*: un'immagine materiale, concreta, per cosí dire *incarnata*, la cui presenza all'interno di uno specifico contesto culturale è determinata da tutta una serie di fattori materiali, tecnici e spaziali che non possono essere ignorati. Tali fattori – da cui dipendono strettamente la visibilità di un'immagine, i suoi contesti d'uso, la sua efficacia – possono essere riuniti in tre categorie fondamentali, che devono essere comunque considerate come co-presenti in ogni immagine materiale: i *supporti*, i *media* e i *dispositivi*. Ognuno di questi tre termini è stato definito in diversi modi da parte di autori che si sono situati, di volta in volta, nel campo della storia dell'arte, delle teorie del cinema e dei media, cosí come dei veri e propri studi sulla cultura visuale. Nelle prossime pagine passeremo dunque in rassegna una serie di interpretazioni delle tre nozioni su cui verte questo capitolo: nozioni che ci ricordano come al di qua del concetto generale di immagine vi sono sempre delle *immagini* che esistono in una pluralità di forme tecnicamente e storicamente determinate.

1. *Materie e supporti.*

Il termine *supporto* indica quei materiali di varia natura che rendono possibile la visualizzazione di un'immagine concreta, non esclusivamente mentale: la parete di roccia irregolare di una grotta preistorica su cui sono state disposte delle pitture rupestri; il muro su cui è stato dipinto un affresco in una chiesa, la tavola di legno di una pala d'altare, la tela di un dipinto; le tessere di un mosaico, i fili di un arazzo; il marmo, la creta, il bronzo con cui è stata realizzata una scultura, scolpendo o fondendo il materiale; nel ca-

so della fotografia e del cinema *analogici*, la pellicola fotosensibile sulla quale sono stati impressi un'immagine fotografica o il fotogramma di un film, cosí come la carta su cui tale immagine fotografica è stata stampata e lo schermo opaco su cui viene proiettato il film. Con il passaggio al *digitale*, come vedremo meglio in seguito, la questione del supporto diviene decisamente piú complessa, in quanto il supporto di un'immagine digitale, fissa o in movimento, può essere al tempo stesso il *file* in cui tale immagine è stata codificata (secondo le norme di un determinato *formato*: .jpg, .tiff, .png, .mp4, .mov, .avi ecc.) dopo essere stata captata dai sensori di una fotocamera o videocamera digitale, cosí come lo schermo (a tubo catodico, led luminosi, plasma, cristalli liquidi, con diversi livelli di definizione) su cui questa immagine viene visualizzata. A questi supporti tecnici possiamo aggiungere un supporto organico come la pelle, nel caso di immagini tatuate o dipinte su parti del corpo.

I supporti possono essere poi distinti in *fissi* (la parete di un affresco) o *mobili* (la carta su cui è stampata una fotografia); *opachi* (lo schermo su cui è proiettata una *slide*) o *luminosi* (lo schermo di un monitor televisivo); indissolubilmente legati alle immagini di cui sono il supporto (la tela a cui hanno aderito in modo stabile i pigmenti di un quadro) o indipendenti da esse (lo schermo di una sala cinematografica su cui *scorrono*, per cosí dire, le immagini di un film); *penetrabili* (le nuvole di vapore su cui è proiettata la luce di un'opera di *light art*) o *impenetrabili* (il bronzo di una scultura). In tutti questi casi il supporto è sempre qualcosa di *materiale*: ogni immagine concreta, ogni *picture*, ha una sua precisa materialità, e questo vale naturalmente anche per le immagini digitali, di cui viene spesso evocata, a torto, la «smaterializzazione».

Dalla natura dei supporti dipendono poi i modi in cui un'immagine può essere prodotta, riprodotta, visualizzata, manipolata, archiviata, trasmessa e condivisa, cosí come la sua durata, la sua capacità di permanere nel tempo. In generale, le immagini materiali *non sono mai immortali*. Ognuna è dotata di caratteristiche specifiche che ne determinano i tempi di obsolescenza, di alterazione, di decomposizione. Il cinema in pellicola, per esempio, è una forma di rappresentazione eminentemente precaria e *mortale*, come ha sottolineato Paolo Cherchi Usai nel suo *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age* (2001), e come hanno mostrato registi come Jürgen Reble e Bill Morrison. Quest'ultimo, in un film intitolato *Decasia* (2003) che abbiamo già menzionato (tav. XI a-f), espone in tutta la loro ricchezza e impre-

vedibilità plastica le diverse forme di degradazione chimica subite da pellicole dimenticate per decenni negli archivi.

L'idea che il passaggio al digitale sia in grado di assicurare alle immagini una forma di immortalità disincarnata è, come si suol dire, una pia illusione: ogni file in cui è registrata un'immagine è codificato in un determinato formato che è sottoposto a quella logica di obsolescenza programmata che caratterizza gran parte delle tecnologie digitali presenti sul mercato, e ogni dato «salvato» in rete è in realtà, in ultima istanza, vincolato a supporti materiali ben precisi, geograficamente localizzabili (pensiamo ai server di Google) ed essi stessi bisognosi di aggiornamenti continui per far sí che i dati rimangano accessibili. Come tutte le immagini materiali, anche le immagini digitali sono sempre, in qualche modo, immagini *precarie*, la cui esistenza è minacciata da diverse forme di deterioramento. E spesso sono delle inaspettate alterazioni o aberrazioni – causate da virus, cambiamenti di formato, o errori tecnici (*glitch*) capaci di interrompere, anche solo momentaneamente, il corretto funzionamento di un circuito elettronico o di un dispositivo digitale – a ricordarci la materialità di cui sono costituite, le tecnologie che le producono, i canali attraverso cui vengono trasmesse[1].

La questione del ruolo del supporto, come abbiamo visto nel primo capitolo, è stata ampiamente studiata sia dalla fenomenologia (con le osservazioni di Husserl sulla distinzione tra *Bildding*, *Bildobjekt* e *Bildsujet*) sia dalle teorie analitiche della *depiction* (con le tesi di Richard Wollheim sulla *twofoldness* che caratterizza il modo in cui vediamo un'immagine figurativa: la possibilità di vedere al tempo stesso il supporto di un'immagine e ciò che essa raffigura). Riflessioni simili sono state formulate nel campo della semiotica della rappresentazione visiva da Meyer Schapiro, che sottolinea il ruolo del «campo» e del «veicolo» in quelli che chiama «segni-immagine»[2].

Ciò che distingue gli studi sulla cultura visuale da tutti questi approcci di matrice fenomenologica, analitica e semiotica è l'at-

[1] Sul tema del *glitch* e del suo significato, anche politico, nel quadro di una teoria delle immagini e dei media, cfr. S. CUBITT, *Glitch and Labour*, working paper inedito attualmente disponibile all'indirizzo: https://www.academia.edu/1443481 7/Glitch_and_Labour_working_paper.

[2] M. SCHAPIRO, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine* (1969), in ID., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma 2002, pp. 92-119.

tenzione marcata, da un lato, per la *diversità* e la *storicità* dei diversi supporti tecnico-materiali e, dall'altro, per il modo in cui ogni supporto, con le sue particolarità, ha importanti ripercussioni sulla produzione, la circolazione e la ricezione delle immagini all'interno di uno specifico contesto culturale[3]. Già Aby Warburg, nell'introduzione a *Mnemosyne*, interrogandosi sul modo in cui, nel corso del Rinascimento, uno «stile europeo» si era formato attraverso la circolazione di «valori espressivi» tra Paesi e culture diverse, aveva sottolineato l'importanza di studiare i «mezzi di diffusione» che veicolano le immagini. Interpretato in quest'ottica, il supporto dell'arazzo viene presentato come un vero e proprio «mezzo semovente di trasporto delle immagini» (*automobiles Bilderfahrzeug*) che – esercitando precise funzioni di riproduzione e trasmissione – è storicamente imparentato con altri supporti come il rame delle incisioni e il legno delle xilografie e prelude, aggiungiamo noi, a quella che sarà una delle funzioni della fotografia:

> L'arazzo fiammingo è il primo tipo, ancora colossale, di trasporto di immagini [*automobiles Bilderfahrzeug*] che, una volta tolto dalla parete, non solo per la sua mobilità, ma anche per la sua tecnica che rende possibile riprodurre lo stesso contenuto iconografico in esemplari tra loro uguali, rappresenta un predecessore del foglio di carta con immagini stampate, cioè l'incisione su rame e la xilografia. Esse permisero lo scambio dei valori espressivi tra Nord e Sud come un evento vitale nel processo ciclico [*Kreislaufprozess*] di formazione dello stile europeo[4].

Nel campo degli studi sulla cultura visuale, la questione del supporto non viene quindi studiata in termini astratti e sovrastorici bensí in termini concreti, storicamente e culturalmente situati, considerando i supporti come facenti parte di quelle condizioni tecnico-materiali che contribuiscono a determinare le modalità in cui un'immagine circola, migra, si trasforma e viene osservata all'interno di un determinato contesto culturale.

Pensiamo, per esempio, nella storia della pittura, all'invenzione del formato del *quadro*, e al ruolo che essa ha giocato a partire dal XV secolo per quanto riguarda la circolazione e la commercializzazione delle immagini[5]. Nella storia della fotografia, al passaggio dal dagherrotipo (un'immagine che esiste come esemplare unico su un supporto costituito da una lastra di rame sulla quale è stato applicato uno strato di argento) alla pellicola in celluloide, su cui l'immagine fotografica esiste come negativo da cui si può produrre un numero indefinito di stampe in positivo: un passaggio che ha avuto come effetto la diffusione massiccia di immagini fotografiche attraverso la stampa[6]. Nella storia del cinema, al già menzionato passaggio dalla pellicola al digitale, cosí come a quello dal supporto dello schermo nella sala cinematografica alla diffusione recente di schermi fissi e mobili di dimensioni diverse: una diffusione che ha trasformato completamente le modalità della visione di immagini in movimento[7]. Con l'avvento di internet, infine, a tutti quei canali digitali che consentono una diffusione globale, spesso rapida e contagiosa – *virale* – di immagini che, nel loro insieme, costituiscono quello che è stato definito il «global flow of visual culture»[8]. Un *milieu* digitale attraverso il quale le immagini scorrono in modo sempre piú rapido, manifestandosi su schermi di tutte le dimensioni, sviluppandosi come immagini intrinsecamente «condivise» (*partagées*)[9], ma rimanendo sempre, comunque, vincolate a una qualche forma di materialità.

La questione degli schermi – del loro statuto, della loro genealogia e delle loro trasformazioni – merita un'attenzione particolare, in quanto è al centro di un campo di studi (gli *screen studies*) che, proprio come quelli sulla cultura visuale, ha cercato di superare le distinzioni mediali tradizionali (per esempio quelle tra cinema, televisione e *new media*), per concentrarsi sull'analisi di tutte quelle immagini che sono visibili grazie all'intervento di un qualche tipo di schermo.

[3] Cfr. M. WAGNER, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, Beck, München 2002.

[4] A. WARBURG, *Introduzione* a *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2002, p. 5.

[5] Tra i contributi storici, cfr. J. BURCKHARDT, *Quadro e formato* (1886), in *Arte e storia*, lezioni 1844-87, prefazione di F. Haskell, Bollati Boringhieri, Torino 1990; W. WORRINGER, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Insel, Leipzig 1924. Tra i piú importanti contributi recenti, cfr. V. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1993), il Saggiatore, Milano 2004.

[6] Per una storia delle tecniche e dei supporti fotografici, cfr. A. CARTIER-BRESSON, *Le vocabulaire technique de la photographie*, Marval, Paris 2007. Cfr. anche P. GEIMER, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Philo, Hamburg 2010.

[7] Sulle implicazioni del passaggio al digitale nel caso del cinema, cfr. D. N. RODOWICK, *Il cinema nell'era del virtuale* (2007), Olivares, Milano 2008. Per un'analisi complessiva delle trasformazioni che sta attraversando il cinema nel panorama mediale contemporaneo, cfr. F. CASETTI, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

[8] M. STURKEN e L. CARTWRIGHT, *Practices of Looking*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009, pp. 389-430 (cap. X, *The Global Flow of Visual Culture*).

[9] A. GUNTHERT, *L'image partagée. La photographie numérique*, Textuel, Paris 2015.

2. *Schermi: genealogie, tipologie, sperimentazioni.*

Derivato etimologicamente dall'alto tedesco *skirm* o *scirm* e dal longobardo *skirmjan*, il termine italiano «schermo» (cosí come il tedesco *Schirm*, l'inglese *screen* e il francese *écran*) indica originariamente ciò che protegge, difende, nasconde, separa e «fa schermo»: una parete, per esempio, oppure un telo, un paravento, un ventaglio. È solo a partire dal XIX secolo, quando lo schermo comincia a essere associato stabilmente con le arti dello spettacolo, che esso smette di essere barriera e filtro per diventare invece porta, finestra, apertura che svela e dischiude, consentendo l'accesso, attraverso la soglia ben delimitata di una cornice o di un margine, a uno spazio della rappresentazione che si distingue nettamente dallo spazio circostante. Questo schermo *spettacolare* si diffonde inizialmente con le immagini della lanterna magica – proiettate su superfici diverse come pareti e tende, ma anche su «schermi» diffusi, mobili ed effimeri come nuvole di vapore o cortine di fumo, come nel caso della *fantasmagorie* di Étienne Robertson[10] (fig. 19) – e poi con il cinema, mentre con la nascita della televisione e poi del computer si ha un passaggio fondamentale, in quanto lo schermo cessa di essere una membrana opaca su cui vengono proiettate delle immagini e diventa una superficie luminescente costituita da un reticolo piú o meno denso di fosfori (come negli schermi a tubo catodico) o di pixel.

Nel suo libro *Il linguaggio dei nuovi media* (2001), Lev Manovich ha tracciato una genealogia dello schermo che va dalla tela del quadro al monitor del computer e che ha come punto d'arrivo la scomparsa dello schermo stesso con l'avvento della «realtà virtuale». Le prime quattro tappe di questa genealogia sono lo schermo «classico» (quello del quadro pittorico), lo schermo «dinamico» (quello del cinema), lo schermo «in tempo reale» (quello del radar o delle videocamere di sorveglianza) e infine lo schermo «interattivo» (quello del computer e, oggi, dei dispositivi mobili come tablet e smartphone), che a sua volta tende a moltiplicarsi in una serie di sottoschermi o «finestre» (da cui il nome del celebre sistema operativo *Windows*) disposte a mosaico, adottando in modo sempre piú pervasivo la tecnica dello

[10] Sulla *fantasmagorie* nel quadro di una storia piú ampia delle forme di rappresentazione e di spettacolo che hanno luogo all'interno di spazi artificialmente oscurati, cfr. N. M. ELCOTT, *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*, University of Chicago Press, Chicago 2016. M. WARNER, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford University Press, Oxford 2006.

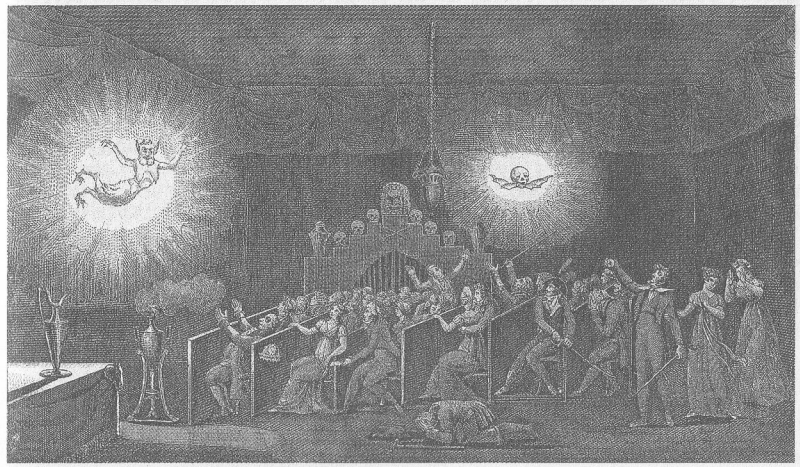
split screen[11]. La tappa successiva è la scomparsa dello schermo nelle esperienze interattive di quella che alla fine degli anni Novanta veniva chiamata «realtà virtuale» (e che oggi ritorna d'attualità grazie a dispositivi di visione immersiva come il recente Samsung Gear VR, di cui opere come *La bibliothèque, la nuit* [2015-16] dell'attore e regista canadese Robert Lepage mostrano tutto il potenziale artistico): una condizione che Manovich considera ambigua, in quanto da un lato sembra consentire allo spettatore una libertà di movimento nello spazio che non era prevista nel caso delle forme di schermo analizzate in precedenza («qui lo spettatore deve davvero muoversi nello spazio fisico per sperimentare il movimento nello spazio virtuale»), mentre dall'altro «imprigiona il corpo in una misura che non ha precedenti», in quanto lo trasforma in un «gigantesco *mouse*», ossia in un'interfaccia che non è piú separata dal corpo ma si è identificata con esso. In sostanza, «la realtà virtuale continua la tradizione d'immobilità imposta dallo schermo legando il corpo a una macchina mentre crea una condizione nuova che lo obbliga a muoversi»[12].

[11] Cfr. A. FRIEDBERG, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2009.

[12] Cfr. L. MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media* (2001), Olivares, Milano 2002 (cap. *Lo schermo e l'utente*, pp. 128-32, 139-49). Per una riflessione sul virtuale in chiave este-

Figura 19.

Spettacolo di *fantasmagorie*, da *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris 1831-33.



Lo sviluppo tecnologico negli anni che hanno seguito la pubblicazione del testo di Manovich ha smentito – perlomeno fino a ora – la tesi di una scomparsa progressiva dello schermo, che sembra invece essere diventato, come propone Mauro Carbone, «il dispositivo ottico di riferimento della nostra epoca»[13]: l'epoca, come aggiungono Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, di un vero e proprio «écran global»[14]. Lungi dallo sparire, negli ultimi vent'anni gli schermi si sono infatti moltiplicati in modo vertiginoso, penetrando in tutti gli spazi della vita pubblica e privata, proponendosi come il perimetro all'interno del quale eseguiamo tutta una serie di operazioni che hanno a che fare con il lavoro, l'intrattenimento, il gioco, la vita sociale e affettiva, la sessualità. Le dimensioni variano dai pochi pollici dello schermo di uno smartphone ai molti metri quadrati delle *mediafaçades* urbane, le pareti-schermo che stanno diventando un elemento fondamentale dell'architettura contemporanea. La diffusione di questi schermi ormai onnipresenti trasforma profondamente le nostre abitudini percettive[15], le forme e i ritmi della nostra attenzione[16], così come la nostra relazione con lo spazio che ci circonda: uno spazio in cui ci muoviamo ormai come in una «realtà aumentata» (*augmented reality*), in cui schermi di ogni natura, separati dal corpo o «indossabili» come una «wearable technology» (come i *Google Glasses*, per ora allo stato di prototipo, gli *smartwatch* o il già menzionato Samsung Gear VR), consentono l'accesso rapido a contenuti e informazioni integrandosi con videogiochi e *social media*.

La storia e le trasformazioni contemporanee dello schermo – oggetto, come abbiamo visto, di un campo di studi chiamato *screen studies* o, nella chiave media-archeologica proposta da Erkki Huhtamo, *screenology*[17] – sono state analizzate di recente da una serie di

tologica, cfr. R. DIODATO, *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano 2005. Di Diodato cfr. anche *L'invisibile visibile. Itinerari di ontologia estetica*, Mimesis, Milano 2012. Sui «nuovi media», cfr. E. TAVANI (a cura di), *Parole ed estetica dei nuovi media*, Carocci, Roma 2011. Cfr. anche M. MAZZOCUT-MIS e E. TAVANI (a cura di), *Estetica dello spettacolo e dei media*, Led, Milano 2012.

[13] M. CARBONE, *Lo schermo, la tela, la finestra*, in *schermi/screens*, numero speciale della «Rivista di Estetica», a cura di M. Carbone e A. C. Dalmasso, n. 55 (1/2014), p. 28. Il numero comprende testi di J. Bodini, F. Casetti, D. Cecchi, A. C. Dalmasso, E. Huhtamo, L. Jullier, P. Montani, V. Sobchack e A. Somaini. Cfr. anche M. CARBONE, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Cortina, Milano 2016.

[14] G. LIPOVETSKY e J. SERROY, *L'Écran global*, Seuil, Paris 2007.

[15] S. VIAL, *L'Être-écran. Comment le numérique change la perception*, Puf, Paris 2013.

[16] Y. CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, Paris 2014.

[17] Cfr. E. HUHTAMO, *Elements of screenology: Toward an archaeology of the screen*, in «ICONICS: International Studies of the Modern Image» (Tokyo), vol. VII (2004), pp. 31-82.

contributi che si sono confrontati in particolar modo con la grande diffusione recente degli schermi *tattili*. Francesco Casetti, per esempio, dopo aver ricostruito quello che è stato storicamente lo schermo cinematografico – al tempo stesso *finestra*, *quadro* e *specchio*: apertura sullo spettacolo di una realtà captata e *documentata* dal cinema, spazio ben delimitato in cui il cinema stesso *compone* e organizza liberamente delle forme, e luogo di un riconoscimento e di una *identificazione* –, sottolinea come nel panorama mediale contemporaneo gli schermi siano diventati essenzialmente uno snodo, un punto di transito e di momentanea visualizzazione di immagini che circolano in continuazione nello spazio sociale. Da finestra, quadro e specchio lo schermo è diventato ormai un *display* con diverse funzioni e che quindi deve essere descritto attraverso nuovi termini: il *monitor* che ispeziona e controlla; la *bacheca* che espone informazioni e promemoria; il *diario*, l'*album* o lo *scrap book* in cui raccogliere ed esporre i frammenti della propria vita quotidiana (per esempio organizzando il proprio «profilo» sui social network)[18]. Wanda Strauven studia invece gli schermi tattili di ultima generazione in un'ottica media-archeologica, riflettendo su come questo nuovo dispositivo ci spinga a riconsiderare la storia degli schermi in una nuova prospettiva e mostrando come già nel cinema delle origini e in quello degli anni Dieci e Venti sia possibile trovare schermi che vengono toccati, lacerati o attraversati, come nei già citati *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902) e *Sherlock Jr* (Buster Keaton, 1924)[19].

All'interno del mondo dell'arte lo schermo è stato sin dagli anni Venti del secolo scorso oggetto di sperimentazioni continue, che in molti casi hanno anticipato le trasformazioni indotte da sviluppi tecnologici successivi: dagli schermi di dimensioni e forme diverse (rettangolari o circolari, piatti o tridimensionali) e dalle proiezioni su nuvole e banchi di nebbia immaginate da Moholy-Nagy negli anni Venti, alle sculture e alle performance con monitor televisivi sovrapposti di Nam June Paik negli anni Sessanta e Settanta; dalle installazioni multischermo e multiproiezione di artisti come Gary Hill, Tony Oursler, Doug Aitken e Pipilotti Rist alle proiezioni interattive di Studio Azzurro, fino all'esplorazione, da parte

[18] F. CASETTI, *Che cos'è uno schermo, oggi?*, in *schermi/screens*, numero speciale della «Rivista di Estetica» cit.

[19] W. STRAUVEN, *Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou*, in «Necsus. European Journal of Media Studies», 2 (autunno 2012), un numero speciale dedicato al tema *Tangibility* (www.necsus-ejms.org).

dell'artista francese Julien Prévieux, delle trasformazioni gestuali e comportamentali prodotte dai nuovi schermi tattili, interfaccia la cui attivazione presuppone una serie di gesti che vengono a tutti gli effetti «brevettati» dalle aziende che li producono[20].

3. *Analogico e digitale.*

Nel parlare di supporti e di schermi abbiamo menzionato piú volte la questione del passaggio dall'analogico al digitale: un passaggio le cui implicazioni, in termini di storia e teoria della tecnologia e dei media, vanno ben al di là del perimetro di questo volume[21]. Nel campo degli studi sulla teoria delle immagini e della cultura visuale, la distinzione tra analogico e digitale è venuta in primo piano all'inizio degli anni Novanta con la diffusione delle prime fotocamere e videocamere digitali e con la definitiva affermazione dei personal computer, dopo che già all'inizio degli anni Ottanta la comparsa dei primi compact-disc musicali – con la famosa distinzione tra diversi tipi di registrazione audio: dalla digitalizzazione di registrazioni analogiche dei formati AAD e ADD, alle registrazioni interamente digitali del formato DDD – aveva sollevato la stessa questione per quanto riguarda il sonoro.

Le implicazioni del passaggio dall'analogico al digitale possono essere illustrate con particolare chiarezza facendo riferimento al caso della fotografia[22]. Con l'avvento delle prime fotocamere digitali è diventata evidente la differenza tra immagini fotografiche prodotte dall'esposizione alla luce di una *superficie fotosensibile* – una lastra di rame ricoperta di uno strato d'argento, come nei primi dagherrotipi di Louis-Jacques-Mandé Daguerre, presentati pubblicamente dal fisico François Arago all'Académie des sciences nel 1839; dei fogli di carta coperti da una soluzione di sale e nitrato d'argento, come nei *photogenic drawings* realizzati da William Henry Fox Talbot già nel 1835; una pellicola di celluloide, supporto fotografico brevettato dalla Eastman Kodak nel 1889 – e immagini fotografiche prodotte dalla conversione dei riflessi di luce captati da un *sensore fotosensibile* in *files* digitali codificati secondo le regole di un codice binario (composto di due soli valori, 0 e 1) e in seguito visualizzabili in diverse forme: sul display a cristalli liquidi della stessa fotocamera digitale, sullo schermo di un computer o su uno qualunque degli schermi fissi e mobili che accompagnano ormai la nostra vita quotidiana. Anche se in entrambi i casi all'origine dell'immagine vi è un'esposizione alla luce, nel primo caso abbiamo delle immagini-impronta o immagini-traccia, isomorfiche rispetto ai loro referenti esterni e prodotte in modo *analogico*, attraverso una serie di passaggi ottici e chimici, dall'incontro tra una superficie fotosensibile e i riflessi di luce provenienti da ciò che si è trovato in un determinato istante di fronte all'obiettivo; nel secondo caso abbiamo invece delle immagini in cui il contatto con la realtà è mediato dall'intervento di una forma di codificazione *digitale* dei segnali luminosi ed eventualmente di compressione secondo gli standard di un determinato formato (per esempio .jpg o .tiff).

Le interpretazioni del senso di questo passaggio dall'analogico al digitale – che ha coinvolto non solo la fotografia ma tutti gli altri media ottici, acustici e audiovisivi: dal cinema alla televisione alla radio, producendo una forma di *convergenza* che è stata interpretata da teorici come Friedrich Kittler come *superamento* dei singoli media da parte del computer, considerato come una sorta di «meta-medium»[23] – si sono succedute sin dall'inizio degli anni Novanta, opponendo posizioni che individuavano in esso un passaggio di portata epocale e posizioni che invece sottolineavano le linee di continuità piuttosto che le cesure. A queste diverse posizioni in ambito teorico bisogna poi aggiungere tutte le connotazioni attribuite alla differenza tra analogico e digitale dalla pubblicità e dal marketing, che sin da subito hanno presentato il digitale in termini euforici come sinonimo di nettezza, precisione, pulizia, eliminazione di ogni fattore di disturbo (per esempio il fruscio tipico dei dischi in vinile), e l'analogico come obsoleto, arretrato, impreciso, vincolato a una materialità e a una fisicità che il digitale avrebbe consentito di superare.

Tra i sostenitori del passaggio epocale, l'americano W.J. (da non confondere con il piú volte citato teorico della cultura visuale W.J.T.) Mitchell, che nel suo *The Reconfigured Eye. Visual Truth*

[20] Sull'opera di Julien Prévieux, cfr. E. ANDRÉ, *Le cinéma, «archive de gestes à venir»*, in «Trafic», n. 95 (autunno 2015), pp. 77-88.

[21] Per un quadro generale in termini di teoria dei media, cfr. A. BÖHNKE e J. SCHRÖTER (a cura di), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, transcript, Bielefeld 2004.

[22] Cfr. F. RITCHIN, *Dopo la fotografia* (2010), Einaudi, Torino 2012.

[23] N. BOLZ, F. A. KITTLER e G. CH. THOLEN, *Computer als Medium*, Fink, München 1999.

in the Post-photographic Era[24] parla di fine del rapporto *indessicale* delle immagini con la realtà e di fine della possibilità delle immagini fotografiche di svolgere un ruolo di testimonianza e di documento: la possibilità, di fronte a un'immagine fotografica, di vedere ciò che «è stato» realmente in un certo istante di fronte all'obiettivo, secondo quanto scrive Roland Barthes in *La camera chiara* (1980), uno dei testi fondamentali, insieme a *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945) di André Bazin, per quanto riguarda la teoria della fotografia analogica[25]. Se Barthes inizia il suo saggio rievocando il momento in cui, di fronte al ritratto fotografico (intorno al 1852) dell'ultimo fratello di Napoleone, Jérôme Bonaparte, aveva osservato, affascinato, «je vois les yeux qui ont vu l'Empereur»[26], Bazin parla dell'immagine fotografica come del risultato di un processo analogo alle antiche pratiche dell'imbalsamazione e della mummificazione dei corpi, ma anche a quel «transfert de réalité» miracoloso che si ha in un'immagine *acheropita*, non prodotta da mano d'uomo, come quella della Sindone, di cui una riproduzione fotografica, come una sorta di *mise en abîme* della fotografia stessa, viene pubblicata tra le pagine di *Ontologia dell'immagine fotografica* (fig. 20).

Con il passaggio al digitale, continua W.J. Mitchell, si avrebbe una vera e propria «morte della fotografia» cosí come essa è stata concepita e praticata per oltre un secolo e mezzo, seguita da una «èra post-fotografica»[27] caratterizzata dall'avvento di una nuova generazione di immagini-*simulacri* (nel senso attribuito a questo termine da Jean Baudrillard)[28] sganciate da ogni riferimento alla «realtà», infinitamente riproducibili e manipolabili e pienamente integrate in un circuito mediale digitale in cui dati e informazioni scorrono in modo sempre piú rapido e fluido. Anche il teorico dei media Vilém Flusser condivide la tesi del passaggio epocale, e nel suo *Ins Universum der technischen Bilder* (1995) distingue nettamente fra le «immagini» tradizionali (*Bilder*), che traducono in termini

[24] W. J. MITCHELL, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*, The Mit Press, Cambridge (Mass.)-London 1992.

[25] R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino 2003; A. BAZIN, *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945), in ID., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, pp. 3-10. Sulla teoria delle immagini-impronta della fotografia analogica cfr. anche PH. DUBOIS, *L'atto fotografico* (1990), QuattroVenti, Urbino 1996; B. LE MAÎTRE, *L'impronta. Tra cinema e fotografia* (2004), Kaplan, Torino 2010.

[26] BARTHES, *La camera chiara* cit., p. 5.

[27] Su cui cfr. G. BATCHEN, *On post-photography*, in «Afterimage», vol. XX (1992), n. 3.

[28] J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981.

analogici degli stati di cose esistenti nella realtà tridimensionale, e le «immagini tecniche» (*technische Bilder*), che invece traducono in termini digitali dei «testi», e cioè delle sequenze lineari e discrete di segni, gli 0 e 1 del codice digitale binario[29].

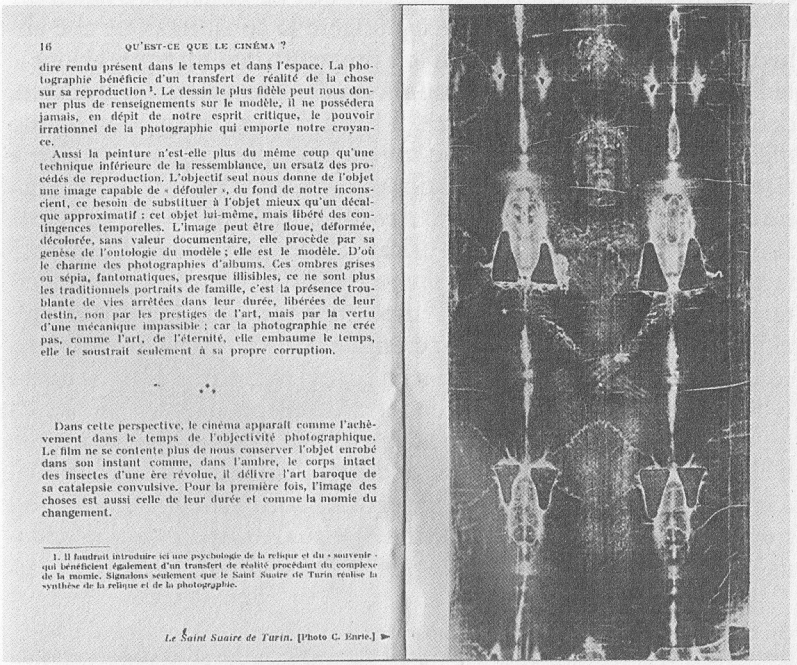
Tra coloro che invece hanno sottolineato le linee di continuità piuttosto che le rotture, possiamo ricordare il teorico dei media tedesco Jens Schröter, il piú volte citato W.J. T. Mitchell e il teorico italiano della fotografia Claudio Marra[30]. Schröter, per esempio,

[29] V. FLUSSER, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo* (1995), Fazi, Roma 2009.

[30] J. SCHRÖTER, *Das Ende der Welt. Analoge vs digitale Bilder – mehr und weniger «Realität»?*, in BÖHNKE e SCHRÖTER (a cura di), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?* cit., pp. 335-54; W. J. T. MITCHELL, *Realismo e immagine digitale*, in R. COGLITORE (a cura

Figura 20.

La riproduzione fotografica della Sindone nel saggio di André Bazin, *Ontologie de l'image photographique* (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958, vol. I, pp. 16-17.



16 QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction[1]. Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignements sur le modèle, il ne possédera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance.

Aussi la peinture n'est-elle plus du même coup qu'une technique inférieure de la ressemblance, un ersatz des procédés de reproduction. L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « défouler », du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles. L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. D'où le charme des photographies d'albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art, mais par la vertu d'une mécanique impassible ; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption.

***

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.

1. Il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du « souvenir » qui bénéficient également d'un transfert de réalité procédant du complexe de la momie. Signalons seulement que le Saint Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie.

Le Saint Suaire de Turin. [Photo C. Enrie.] ►

mette in rilievo l'importanza di distinguere tra immagini digitali prodotte a tutti gli effetti come immagini fotografiche, ossia come registrazione di riflessi di luce provenienti dall'esterno dell'obiettivo, e immagini digitali elaborate sinteticamente da un computer, senza che vi sia necessariamente esposizione alla luce. In entrambi i casi il rapporto con la realtà è tutt'altro che sospeso, in quanto le immagini digitali (fotografiche o sintetiche) possono essere utilizzate nell'ambito di tutta una serie di pratiche – per esempio le pratiche scientifiche, mediche e militari di analisi microscopica, geolocalizzazione, diagnostica, spionaggio, sorveglianza – in cui la relazione indessicale con un referente concreto gioca un ruolo essenziale. W.J.T. Mitchell critica invece l'idea che le immagini digitali, a causa della loro facile manipolabilità attraverso programmi d'uso comune come *Photoshop*, siano meno «affidabili» delle immagini analogiche, e ricorda come la manipolazione delle immagini fotografiche sia sempre stata possibile, sin dalle origini della fotografia, attraverso un'ampia serie di tecniche di *trucage* in fase di ripresa, di sviluppo o di stampa (pensiamo al fotomontaggio), o semplicemente attraverso un uso ben calcolato del punto di vista e delle proporzioni.

A queste posizioni bisogna aggiungere la constatazione che abbiamo già fatto nel primo capitolo a proposito dell'interpretazione – nell'ottica degli studi sulla cultura visuale – dei valori del realismo, dell'oggettività e dell'evidenza: il fatto che tali valori non hanno mai un fondamento assoluto e sovrastorico, bensí sono sempre il risultato della convergenza di tutta una serie di fattori tecnologici e discorsivi che contribuiscono a *costruire* quello che Barthes considerava come un «effetto di realtà», come ha mostrato di recente la mostra intitolata *Images à charge* (Le Bal, Parigi 2015), esplicitamente dedicata al ruolo dei dispositivi tecnologici nella produzione dell'evidenza visiva: per esempio, l'alto treppiede fotografico utilizzato per la fotografia criminologica tra fine Otto e inizio Novecento (fig. 21 a-b). Riprendendo il corpo riverso delle vittime da un punto di vista sagittale, sospeso a filo di piombo sopra il cadavere, le fotografie scattate dalla polizia scientifica parigina a inizio Novecento venivano in seguito stampate e incollate su un foglio di carta millimetrata al fine di visualizzare l'esatta posizione del corpo in relazione agli oggetti circostanti e calcolare l'esatdi), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, :duepunti, Palermo 2008; C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

ta dimensione di tutte le componenti della scena del crimine. Il risultato era un tipo di fotografia che Rodolphe Archibald Reiss, grande ammiratore dell'antropometria criminologica di Alphonse Bertillon, chiama «photographie métrique» nel suo *Manuel de police scientifique* del 1911[31]: un modo di rappresentare il «teatro del crimine» (il termine è sempre di Reiss) che riprende nell'ambito della segnaletica criminale i principî della «photogrammétrie» militare, un uso della fotografia finalizzato a calcolare con esattezza la gittata dei cannoni[32].

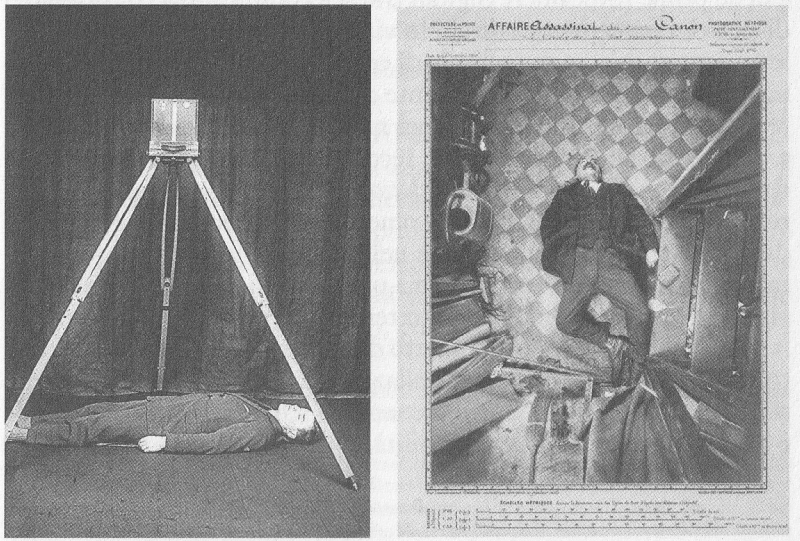
Se si parte dal presupposto del carattere sempre intrinsecamen-

[31] R. A. REISS, *Manuel de police scientifique (technique). I. Vols et homicides*, Alcan, Paris 1911, p. 366. Cfr. anche A. BERTILLON, *Description d'un nouvel appareil de photographie métrique appliquée aux constatations judiciaires*, in «Revue Suisse de Photographie», 1903, 9, pp. 193-96. Ringraziamo Silvana Turzio per le preziose indicazioni su questo tema.

[32] Sulla «photogrammétrie» militare cfr. COMMANDANT LEGROS, *Sommaire de photogrammétrie*, Société d'édition scientifique, Paris 1891.

Figura 21 a-b.

A sinistra: dimostrazione del funzionamento del dispositivo di «photographie métrique» – elaborato da Alphonse Bertillon per documentare la posizione esatta del cadavere nel luogo dell'omicidio – in una fotografia di Rodolphe A. Reiss. A destra: *Assassinat de monsieur Canon, boulevard de Clichy, 9 décembre 1914*, fotografia realizzata attraverso, appunto, il dispositivo di «photographie métrique».



te *costruito* dell'evidenza, dell'oggettività e del realismo, non si può dunque dire che le immagini analogiche siano maggiormente «realistiche» delle immagini digitali in virtú della loro genesi fotochimica, in quanto anche le immagini digitali, se dotate di certi tratti distintivi e se presenti all'interno di determinati usi sociali, possono essere interpretate come pienamente realistiche, spesso anche piú di quelle analogiche.

Pensiamo, per esempio, alle immagini prodotte dalle videocamere di sorveglianza, che grazie ai loro tratti formali (punto di vista tendenzialmente fisso e dall'alto, ripresa in continuità, bassa definizione, presenza di un timer che indica giorno e ora) vengono considerate comunemente come immagini dotate di un valore documentale, anche se sono prodotte da videocamere digitali; o ancora alle immagini dei reportage foto- e videogiornalistici provenienti dalle zone di guerra, che ancora una volta grazie ai loro tratti formali (inquadrature mosse e instabili, voci fuori campo, bassa definizione, punto di vista *in medias res*) vengono accettate come testimonianze dal vivo.

Al di là di questo scontro fra chi sottolinea gli elementi di rottura e chi i fattori di continuità, la distinzione tra analogico e digitale solleva altre questioni che interessano gli studi sulla cultura visuale.

In primo luogo, si tratta di una distinzione che è nata, per cosí dire, in modo *retroattivo*: è stato con l'arrivo dei primi compact-disc e delle prime fotocamere digitali che si è cominciato a considerare i dispositivi precedenti (i dischi in vinile, le macchine fotografiche e le cineprese che usano pellicole di celluloide) come analogici. Detto in altri termini, il vasto continente dell'analogico è stato identificato e teorizzato in quanto tale nel momento della sua obsolescenza e della sua graduale scomparsa, secondo una logica già sottolineata da McLuhan nel saggio *The Relation of Environment to Anti-Environment* (1966), in cui mostra come i media tendano in generale a diventare oggetto di attenzione nel momento in cui sono soppiantati da altri media[33]. Di qui, tutta una serie di posizioni che hanno lavorato su questa distinzione in termini di nostalgia e di lotta per la sopravvivenza, come il progetto dell'artista Tacita Dean intitolato *Film* (2011): una grande installazione e un volume collettivo che si presentano come un appello contro la scomparsa della celluloide e di tutte le tecniche e le possibilità espressive ad essa correlate.

[33] M. MCLUHAN, *The Relation of Environment to Anti-Environment*, in *Media Research: Technology, Art, Communication*, a cura di M. A. Moos, G+B Arts International, New York 1997.

In secondo luogo, osservato da vicino, il passaggio dall'analogico al digitale non può essere interpretato né in termini di differenziazione netta, né in termini di transizione lineare e cronologicamente consecutiva. Come hanno sottolineato teorici dei media come Niklas Luhmann e il già citato Friedrich Kittler, analogico e digitale non devono essere considerati come termini opposti e incompatibili, bensí come principî spesso compresenti e coimplicati. Per Luhmann, che ragiona nei termini astratti e generali di una «teoria dei sistemi», il termine tedesco *Medium* indica in generale un insieme di elementi sciolti che possiedono al tempo stesso le qualità della «granularità» e della «viscosità», qualità che fanno sí che dal *Medium* possano essere estratte delle *Formen* i cui elementi possono essere aggregati in modo continuo o discreto, e quindi analogico o digitale[34]. Per Kittler, che si colloca invece in una prospettiva di archeologia dei media, analogico e digitale sono stati spesso compresenti, dando vita a «sovrapposizioni» ibride: per esempio, nel cinema cosiddetto analogico che, pur facendo ricorso alla pellicola in celluloide e a tutta l'apparecchiatura ottico-chimica della fotografia analogica, registra su questa stessa pellicola dei fotogrammi che sono delle unità discrete, separate, e quindi in un certo senso digitali; o ancora nel computer, che pur essendo un medium digitale utilizza spesso come interfaccia delle immagini figurative (le «icone»), somiglianti ai loro referenti, e in quanto tali analogiche[35].

4. *«Medium specificity» e «post-medium condition».*

Dopo aver parlato di supporti e schermi, e aver discusso la distinzione tra immagini e media analogici e digitali, è venuto ora il momento di prendere in considerazione il secondo dei tre termini che sono al centro di questo capitolo: il termine di «medium». Un concetto estremamente complesso e articolato, a causa della sua lunga storia e della molteplicità di interpretazioni di cui è stato oggetto nel corso del XX secolo, con un incremento progressivo a

[34] N. LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, p. 53 (citato in BÖHNKE e SCHRÖTER [a cura di], *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?* cit., p. 20).

[35] F. A. KITTLER, *Geschichte der Kommunikationsmedien*, in J. HUBER e A. M. MÜLLER (a cura di), *Raum und Verfahren*, Stroemfeld-Roter, Basel 1993, pp. 169-88 (citato in BÖHNKE e SCHRÖTER [a cura di], *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?* cit., p. 22). Per un'archeologia del digitale, cfr. B. SIEGERT, *Passage des Digitalen*, Brinkmann und Bose, Berlin 2003.

partire dall'inizio degli anni Novanta, a seguito dell'affermazione di un vasto campo di studi ad esso esplicitamente dedicato: quello che nel mondo accademico tedesco viene chiamato *Medienwissenschaft* o *Medientheorie* («scienza» o «teoria dei media»), e in ambito anglofono *media studies*[36].

In una prima accezione – quella a cui si fa riferimento quando si parla di «medium della pittura», «medium della fotografia» o «medium del cinema» – il «medium» può essere inteso come un insieme costituito non solo dai *supporti* materiali a cui si fa ricorso per visualizzare una determinata tipologia di immagini (pittoriche, fotografiche, cinematografiche ecc.), ma anche dalle *tecniche* che possono essere esercitate su tali supporti. In quest'ottica, il «*medium* della pittura» è costituito dai supporti su cui possono essere disposti dei pigmenti di colore cosí come dalle tecniche pittoriche che su di essi possono essere esercitate (*pointillisme*, *dripping* ecc.); il «*medium* della fotografia», dall'insieme dei supporti fotosensibili (lastra di rame, carta preparata, celluloide) e dalle tecniche fotografiche che vengono impiegate per produrvi delle immagini; il «*medium* del cinema», dall'insieme dei supporti che rendono possibile registrare e visualizzare delle immagini cinematografiche (pellicola o *files* digitali, schermi di diversi materiali, formati e dimensioni) e dalle tecniche che si possono utilizzare su tali supporti (tecniche di ripresa, di sviluppo, di montaggio, di post-produzione, di proiezione ecc.).

Nel corso del XX secolo questa concezione del medium è stata interpretata in termini *normativi* e *prescrittivi* da tutta una serie di autori che ritenevano che ogni forma artistica – pittura, scultura, fotografia, cinema ecc. – avesse un proprio medium *specifico*, e che tale medium specifico fosse necessariamente correlato a determinate possibilità espressive e rappresentative piuttosto che con altre. Tra questi autori possiamo ricordare in particolare il teorico dell'arte e psicologo gestaltista tedesco Rudolf Arnheim e il critico d'arte americano Clement Greenberg, entrambi convinti di poter definire con chiarezza il tipo di rappresentazioni verso cui pittura, cinema e radio avrebbero dovuto orientarsi al fine di rimanere fedeli alla specificità dei loro media.

[36] Per una presentazione panoramica della *Medienwissenschaft* tedesca cfr. J. SCHRÖTER (a cura di), *Handbuch Medienwissenschaft*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2014. Sui *media studies* anglofoni, cfr. *Critical Terms for Media Studies*, a cura di W. J. T. Mitchell e M. B. N. Hansen, The University of Chicago Press, Chicago-London 2010. Sulle diverse possibili interpretazioni del concetto di «medium», cfr. S. MÜNKER e A. ROESLER (a cura di), *Was ist ein Medium?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.

Arnheim pubblica il suo celebre *Film als Kunst* (*Film come arte*) nel 1932 e subito dopo, tra il 1933 e il 1935, un libro analogo sulla radio, *Der Rundfunk sucht seine Form* («La radio cerca la sua forma»)[37]. La teoria del cinema e della radio proposta da Arnheim si fonda su alcuni presupposti fondamentali, il primo dei quali consiste nel mettere in relazione ogni medium con una sfera sensoriale specifica, a esclusione delle altre. Nel caso del cinema muto, che opera esclusivamente con le immagini, il canale sensoriale è quello della vista, mentre nel caso della radio, che si serve unicamente di suoni, il canale sensoriale è quello dell'udito. Questa limitazione del campo percettivo a cui ogni medium deve attenersi non è secondo Arnheim un ostacolo, ma al contrario la condizione essenziale perché un medium possa dispiegare pienamente le proprie possibilità espressive ed essere usato in senso propriamente *artistico*. Vi è *arte*, in altre parole, solo quando un medium si dimostra capace di *dar forma* al materiale sensibile ad esso specificamente correlato, senza perseguire l'obiettivo di riproduzione fedele e completa della nostra esperienza del mondo esterno. L'esistenza di uno *scarto* fra le possibilità necessariamente limitate del mezzo espressivo a cui si fa ricorso e la completezza dell'esperienza del mondo a cui si fa riferimento è quindi considerata da Arnheim come un presupposto fondamentale di ogni forma di creazione artistica.

La sua estetica ha in questo senso una dimensione esplicitamente *normativa*: ogni medium deve individuare le caratteristiche che lo differenziano da tutti gli altri media e la sfera sensoriale che gli è specifica, e deve operare su tali caratteristiche e su tale materiale sensibile in piena autonomia. Una posizione, questa, che può essere fatta risalire al già citato *Laocoonte* (1766) di Lessing, con la sua distinzione tra pittura e poesia in quanto arti che usano, rispettivamente, segni che sono disposti «gli uni accanto agli altri» (*nebeneinander*) nello spazio, o «gli uni dopo gli altri» (*nacheinander*) nel tempo[38].

Applicato da Arnheim – che nel 1938 scrive un saggio in italiano intitolato proprio *Nuovo Lacoonte*[39] – al cinema e alla radio, questo

[37] R. ARNHEIM, *Film come arte* (trad. it. della versione inglese, parziale, del 1957), con uno scritto di G. Aristarco, Abscondita, Milano 2016; ID., *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi* (trad. it. della versione inglese del 1936), prefazione a cura di E. Garroni, postfazione di A. Abruzzese, Editori Riuniti, Roma 2003.

[38] Cfr. G. E. LESSING, *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, consulenza per le fonti classiche di G. Spatafora, Aesthetica, Palermo 1991.

[39] R. ARNHEIM, *Nuovo Laocoonte*, in «Bianco e Nero», n. 8 (1938), pp. 3-33, ora in ID., *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, a cura di A. D'Aloja, prefazione di L. Quaresima, Kaplan, Torino 2009.

presupposto implica che il cinema (muto) deve operare con le immagini in movimento tralasciando i suoni, e che la radio deve limitarsi ai suoni senza ricorrere alle immagini. Ogni forma di integrazione delle due forme espressive e delle correlative sfere sensoriali, come avviene con il cinema sonoro o con la televisione, deve considerarsi come spuria e non-artistica. Questo approccio conduce Arnheim a isolare con chiarezza i tratti che distinguono nettamente il cinema muto dagli altri media: la rappresentazione bidimensionale di oggetti e spazi tridimensionali; l'assenza di suono e di colore e la riduzione di tutta la realtà visibile alla scala dei bianchi, dei grigi e dei neri; la composizione di forme visive all'interno dei margini ben definiti dell'inquadratura; la frammentazione degli spazi e dei tempi e la loro riarticolazione attraverso il montaggio; la necessità di veicolare tutte le sensazioni non visive (suoni, odori, sapori, tatto) attraverso le immagini. Le caratteristiche fondamentali del cinema muto vengono quindi elevate in *Film als Kunst* al rango di tratti specifici e immutabili del medium cinematografico, con un rifiuto netto di tutte le possibili evoluzioni di tale medium in direzione del sonoro, del colore e della stereoscopia.

Il riferimento al *Laocoonte* di Lessing è ben presente anche nei primi scritti di Greenberg, per esempio nel saggio *Towards a Newer Laocoön* del 1940[40], parte di una serie di saggi che eserciteranno un influsso profondo sulla scena artistica americana degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta, e che diventeranno un riferimento fondamentale, spesso in termini polemici, per la teoria dell'arte dalla seconda metà degli anni Sessanta in avanti. Nel suo saggio Greenberg afferma di voler combattere ogni forma di «confusion of the arts» e sostiene la tesi, formulata anche in questo caso in termini esplicitamente normativi e prescrittivi, secondo cui ogni arte *deve* concentrarsi, con una forma di «purismo» autoregolativo, sulle specificità del proprio medium, rimanendo all'interno dei propri confini «legittimi», in uno stato di completa «autarchia»[41].

Il medium della pittura risiede per Greenberg innanzitutto nelle proprietà fisiche del supporto pittorico, e cioè nella bidimensionalità della superficie su cui vengono disposti i colori, il «picture plane». Questo supporto, secondo Greenberg, resiste a ogni tentativo di «scavarlo» o di renderlo invisibile, e impone gradualmente al pittore di lavorare solo con elementi che ben si conciliano con la propria planarità: colori, forme bidimensionali, superfici, come avviene, per esempio, nei quadri di artisti come Kenneth Noland. Come sottolinea giustamente la storica dell'arte Rosalind Krauss, il *medium* per Greenberg è al tempo stesso la *fisicità di un supporto* e l'insieme di tecniche che vengono convenzionalmente associate a questo supporto e considerate come *specifiche* e *necessarie*. Con le parole della Krauss,

> per poter essere usato in termini artistici, un medium deve essere un supporto fisico capace di produrre un insieme di convenzioni, alcune delle quali, assumendo il medium stesso come proprio oggetto, saranno interamente «specifiche» ad esso, producendo un'impressione di necessità[42].

È proprio a Rosalind Krauss che dobbiamo una delle riflessioni piú interessanti sulla *medium specificity* a piú di mezzo secolo dalla pubblicazione dei primi testi di Greenberg, a conferma di come tale questione sia entrata in modo duraturo nel dibattito sull'arte contemporanea, sul cinema e sui media in generale[43]. In *A Voyage to the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), Krauss descrive la scena artistica della fine degli anni Novanta come dominata dal proliferare di installazioni *mixed media* o *intermedia* – un termine su cui ritorneremo nel prossimo paragrafo –, vale a dire da opere che hanno abbandonato l'idea di concentrarsi sulla specificità di un singolo medium per esplorare piuttosto tutte le possibili forme di combinazione e di intreccio tra media diversi. In questa fase Krauss sottolinea l'importanza di artisti che, anziché seguire questa «moda» – che, consapevolmente o inconsapevolmente, partecipa secondo lei a una tendenza globale alla spettacolarizzazione dell'arte e alla sua trasformazione in una forma di asset finanziario –, hanno scelto di «reinventare il medium», vale a dire di ripensare il senso dei supporti e delle tecniche con cui operano, spesso facendo ricorso a procedimenti considerati come *obsoleti*, in via di sparizione, intrecciandoli al fine di dar vita a configurazioni complesse ed eterogenee. Tra gli artisti menzionati dalla Krauss troviamo per esempio Marcel Broodthaers, con

[40] C. GREENBERG, *Verso un nuovo Laocoonte* (1940), in *Clement Greenberg: l'avventura del modernismo*, a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi, Johan & Levi, Milano 2011, pp. 52-64.

[41] *Ibid.*, p. 23.

[42] R. KRAUSS, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999, p. 26.

[43] Per una critica delle teorie della *medium specificity*, cfr. N. CARROLL, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge-London 1996, pp. 3-24 (*Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography*) e pp. 25-36 (*The Specificity of Media in the Arts*); ID., *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven-London 2003, pp. 1-9 (*Forget the Medium!*).

la sua rivisitazione in chiave concettuale dell'istituzione del museo; James Coleman, le cui installazioni riprendono il dispositivo ormai in disuso del proiettore di diapositive e la modalità di proiezione delle immagini detta «diaporama»; William Kentridge, la cui opera consiste in un'ampia rivisitazione del medium del cinema di animazione e di antiche forme di rappresentazione come le anamorfosi catottriche. In opere come *What Will Come (has already come)* del 2007 – titolo emblematico – Kentridge insiste sulla possibilità di riattivare nella contemporaneità, con uno spirito media-archeologico, forme di rappresentazione e dispositivi provenienti da un passato lontano, in questo caso la storia delle anamorfosi e delle prospettive «curiose» o «aberranti» studiate dallo storico dell'arte Jurgis Baltrušaitis[44].

Nell'opera di questi artisti, continua la Krauss, il medium viene reinventato, non come semplice supporto ma come entità costitutivamente articolata e plurale, nell'epoca stessa della sua obsolescenza: un'epoca che la Krauss descrive con l'espressione «post-medium condition» per sottolineare esplicitamente il tramonto della teoria greenberghiana e delle sue tesi sulla purezza, l'autonomia e l'autarchia di un medium come la pittura[45].

5. *Multimedialità, intermedialità, transmedialità, rimediazione, rilocazione.*

Multimedialità, intermedialità, transmedialità e rimediazione, a cui in questo paragrafo aggiungeremo «entre-images», rilocazione e migrazione, sono concetti teorizzati a partire dalla fine degli anni Sessanta per descrivere situazioni diametralmente opposte a quelle delineate nei testi di Arnheim e Greenberg: situazioni in cui i media, anziché sottolineare la propria specificità e operare in una condizione di autonomia e autarchia, si affiancano o si mescolano gli uni con gli altri, intrecciando tecniche e supporti, variando il

[44] J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfosi, o Thaumaturgus opticus* (1955, 1969), Adelphi, Milano 2004.

[45] Di «condizione postmediale» parla anche Ruggero Eugeni nel suo ultimo libro: *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia 2015. La sua analisi non riguarda però, come nel caso della Krauss, la «reinvenzione» di media obsoleti da parte di artisti contemporanei, ma piuttosto il rapporto fra esperienza e tecnologia in un quadro in cui i dispositivi otto-novecenteschi che eravamo soliti chiamare «media» sono «morti», nel senso che si sono «dissolti in apparati di commercio, controllo, combattimento, gioco, viaggio e relazione propri della società contemporanea». Di Eugeni cfr. anche *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010.

loro terreno d'azione, dando vita a nuove configurazioni e nuove forme di esperienza, e ospitando immagini e procedimenti che li attraversano diagonalmente.

Il concetto di *multimedialità* si è diffuso a partire dall'inizio degli anni Novanta per indicare quelle situazioni in cui piú media vengono coinvolti allo stesso tempo e operano in una condizione di compresenza, riunendosi a volte in un nuovo medium di ordine superiore capace di esercitare delle funzioni multimediali. L'esempio classico è quello del computer, che riunisce in una nuova costellazione diversi strumenti per la produzione e il trattamento di testi, immagini fisse e in movimento, suoni e voci. Il limite della nozione di multimedialità risiede naturalmente nella difficoltà di distinguere nettamente i media coinvolti nella nuova entità multimediale, e nel problema di capire se tale entità non sia in realtà un nuovo medium dotato di funzioni e possibilità nuove. Il computer, per esempio, è un agglomerato di piú media o un medium in sé, una sorta di «meta-medium» o «hyper-medium» capace di riassumere in sé e fondere in una nuova unità, con una sorta di sintesi o di *Aufhebung* tecno-hegeliana, tutti i media precedenti[46]? E il cinema, in quanto forma di rappresentazione audiovisiva in cui molto spesso sono presenti anche dei testi, è un medium con una sua identità a sé stante, o un insieme multimediale? Un concetto vicino è poi quello di *mixed media*, che viene utilizzato nell'ambito dell'arte contemporanea per descrivere opere che non possono essere ricondotte a un solo medium chiaramente identificabile (per esempio i già citati *assemblages*, o i *combine paintings* di Robert Rauschenberg).

Il concetto di *intermedialità* ha una storia piú lunga, in quanto fa la sua prima comparsa in uno scritto di Coleridge del 1812 (in cui si parla in realtà di «intermedium»)[47], per poi ricomparire nella seconda metà degli anni Sessanta del XX secolo, in relazione a tutta una serie di pratiche artistiche e cinematografiche come gli *happenings* e gli *environments*, le sperimentazioni del gruppo Fluxus, e il cosiddetto «expanded cinema», secondo l'espressione usata da

[46] Cfr. BOLZ, KITTLER e THOLEN (a cura di), *Computer als Medium* cit. (in particolare il saggio di Tholen, che attribuisce al computer una capacità illimitata di «rappresentare tutto ciò che si presenta», p. 131).

[47] Cfr. *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, a cura di Th. M. Raysor, Folcroft Press, Folcroft (Pa.) 1936, p. 33 (citato in J. E. MÜLLER, *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept*, in J. HELBIG, *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Turnshare, London 2009).

Gene Youngblood nel libro omonimo del 1970[48]. Nel 1966 l'artista Dick Higgins pubblica un breve testo in cui sostiene che, dal momento che «much of the best work being produced today seems to fall *between media*», è necessario coniare il termine «intermedia». Secondo Higgins, il bisogno di superare ogni separazione rigida tra i media ha un'esplicita spiegazione politico-sociale: se l'esaltazione della *medium specificity* è l'espressione di una società gerarchica e divisa, l'*intermedia*, la fusione sinestesica e olistica tra media diversi, è invece un processo che esprime, nel campo dell'arte, una tendenza piú ampia in direzione di una «società senza classi»[49]. In anni piú recenti il concetto di intermedialità, attraverso un riferimento a quello di *intertestualità* elaborato da Julia Kristeva nel campo degli studi letterari[50], è stato ripreso e sviluppato dai ricercatori canadesi che hanno dato vita al Centre de Recherches Intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) dell'Université de Montréal[51] (ricordiamo, tra gli altri, Olivier Asselin, Richard Bégin, Philippe Despoix, André Gaudreault, André Habib, Johanne Lamoureux, Jean-Marc Larrue, Silvestra Mariniello, Viva Paci), cosí come da autori come Irina Rajewsky e Jens Schröter[52], al fine di analizzare opere e pratiche che si situano in una zona propriamente «intermedia», e cioè *tra diversi media*.

Attraverso il concetto di *transmedialità* possono invece venire studiati processi che mettono in atto diverse forme di *trasposizione* o di *migrazione*, da un medium all'altro, di immagini, figure, motivi, procedimenti compositivi o forme di visione. In termini volutamente anacronistici, applicando retroattivamente l'idea di transmedialità,

[48] G. YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, introduzione di R. Buckminster Fuller, Dutton, New York 1970.

[49] D. HIGGINS, *Intermedia*, in «Something Else Newsletter», I (1966), n. 1, pp. 1-3; ID., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1984.

[50] La nozione di «intertestualità» viene formulata alla fine degli anni Sessanta, in relazione all'idea di «dialogismo» elaborata da Michail Bachtin, da Julia Kristeva nel quadro dell'analisi del romanzo medievale *Jehan de Saintré* nel volume collettivo *Théorie d'ensemble* (Seuil, Paris 1968; trad. it. in *Scrittura e rivoluzione*, nota introduttiva di U. Silva, G. Mazzotta, Milano 1968). Nel 1974, nell'articolo *Texte (théorie du)* dell'*Encyclopaedia Universalis*, Barthes consoliderà questa nozione affermando che, in generale, «tout texte est un intertexte».

[51] Il sito web del CRIalt è il seguente: http://crialt-intermediality.org/fr/.

[52] Cfr. I. O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, Utb, Stuttgart 2002; J. SCHRÖTER, *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*, in «montage a/v» 2 (1998), pp. 129-54; ID., *The Politics of Intermediality*, in «Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies», 2 (2010), n. speciale *Intermedialities: Theory, History, Practice. Proceedings of the European Science Foundation Exploratory Workshop*, pp. 107-24.

si potrebbe riflettere sulla circolazione transmediale delle *Pathosformeln* studiate da Warburg (che possono manifestarsi nel bassorilievo di un sarcofago antico, in un affresco rinascimentale o in una fotografia di cronaca degli anni Venti), o ancora sulla presenza transmediale, attraverso la storia delle arti, del procedimento compositivo del montaggio, su cui insiste Ėjzenštejn in buona parte della sua produzione teorica, per esempio nei testi facenti parte della *Teoria generale del montaggio*[53]. In anni piú recenti il concetto warburghiano di *Bilderwanderung* o «migrazione delle immagini» è stato ripreso da Jacques Aumont per studiare il modo in cui determinati «motivi», «dispositivi», forme di «mise en scène» o dinamiche «figurali» vengono trasposti dalla storia della pittura a quella del cinema: per esempio la migrazione del «dispositivo» dell'Annunciazione, dalla tavola di Beato Angelico (intorno al 1435) al *Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pasolini[54].

L'espressione «entre-images» è stata invece coniata dal teorico del cinema Raymond Bellour nel 1990, in una fase in cui, come abbiamo visto, l'affermazione delle tecnologie digitali stava trasformando profondamente tutte le condizioni di produzione, elaborazione, archiviazione e trasmissione delle immagini, favorendo una circolazione sempre piú rapida tra fotografia, cinema, video e grafica digitale, cosí come, piú in generale, tra parole e immagini, immobilità e movimento, «figuration» e «défiguration». Nei due libri *L'Entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo* (1990) e *L'Entre-Images 2. Mots, images* (1999) Bellour presenta una serie di saggi scritti negli anni Ottanta e Novanta in cui questi fenomeni vengono analizzati attraverso esempi tratti dall'opera di artisti e registi come Chantal Akerman e Jean-Luc Godard, la coppia Jean-Marie Straub-Danièle Huillet e Chris Marker, Gary Hill e Douglas Gordon. Sempre a Raymond Bellour, insieme a Catherine David e Christine Van Assche, si deve la curatela di una delle prime mostre ad aver focalizzato l'attenzione su questi fenomeni di *passaggio* tra media diversi: la mostra *Passages de l'image* (Centre Pompidou,

[53] S. M. ĖJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, con un saggio di F. Casetti, Marsilio, Venezia 1985. Su questo tema cfr. J. AUMONT, *Montage Eisenstein*, Images Modernes, Paris 2005; P. MONTANI, *Il pensiero denso e il principio dionisiaco del montaggio*, in ID., *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, QuattroVenti, Urbino 1993, pp. 61-80. A. SOMAINI, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, in particolare il cap. XI (*Il montaggio nella storia delle arti*), pp. 310-49.

[54] Cfr. J. AUMONT, *Migrations*, in «Cinémathèque», n. 7 (primavera 1995); ID., *Figurable, figuratif, figural*, in ID., *À quoi pensent les films?*, Séguier, Paris 1996; ID., *Annonciations*, in ID., *Matière d'images, redux*, La Différence, Paris 2009, pp. 63-84.

Parigi 1990), in cui si potevano vedere opere come l'installazione *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television)* di Chris Marker (1990). In un suo saggio il teorico tedesco dei media Jens Schröter distingue tra diversi tipi di intermedialità – «sintetica», «transmediale», «trasformativa», «ontologica» –, ricorrendo a quest'ultima tipologia per sottolineare come ogni medium sia sempre in qualche modo coimplicato con altri media, senza poter mai essere isolato in modo assoluto. Questa stessa idea è alla base del concetto di *rimediazione* formulato dai teorici dei media americani Jay David Bolter e Richard Grusin nel libro omonimo *Remediation. Understanding New Media* (1999)[55]. Il punto di partenza dell'analisi di Bolter e Grusin sta in due delle tesi proposte da McLuhan nel suo *Understanding Media* (1964): quella secondo cui «nessun medium esiste o ha significanza da solo, ma soltanto in un continuo rapporto con altri media», e quella secondo cui «il contenuto di un medium è sempre un altro medium»[56]. Bolter e Grusin fanno di queste affermazioni di McLuhan il loro punto di partenza e, studiando la relazione tra i media digitali (fotografia e cinema digitali, videogiochi, animazioni in 3D, realtà virtuale) e alcuni dei media precedenti a cui questi si rifanno (pittura, fotografia e cinema analogici), individuano nel concetto di «remediation» la chiave per comprendere sia la natura di ogni medium in generale, sia i processi di trasformazione e ripresa che si manifestano nel corso della storia dei media.

Nessun medium, secondo i due teorici americani, può essere compreso pienamente se considerato da solo: ognuno *ri-media* in continuazione, ossia «si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o di rimodellarli in nome del reale. Nella nostra cultura, un medium non può mai funzionare in totale isolamento perché deve instaurare relazioni di rispetto e concorrenza con altri media». Non c'è mediazione, in altre parole, senza ri-mediazione, in quanto ogni medium si definisce e si sviluppa in riferimento ai media che lo hanno preceduto e a quelli che cercano di soppiantarlo, in un continuo processo di competizione – una sorta di *struggle for existence* evoluzionistica – con cui i nuovi media cercano di assorbire i precedenti, mentre questi cercano di trasformarsi e riposizionarsi per non essere eliminati.

[55] J. D. BOLTER e R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi* (1999), Guerini, Milano 2003.

[56] M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* (1964), prefazione di P. Ortoleva, postfazione di P. Pallavicini, il Saggiatore, Milano 2008, p. 29.

Di qui l'importanza del concetto di rimediazione non solo per capire lo statuto di ogni medium, ma anche per ricostruire la storia dei media: una storia non lineare, scandita dall'alternarsi di spinte in avanti e ritorni all'indietro, ma al tempo stesso dalla presenza di alcune costanti. I processi di rimediazione, secondo Bolter e Grusin, si sviluppano infatti oscillando sempre tra due poli che non variano nel tempo: il polo dell'«immediatezza trasparente» (*transparent immediacy*, il desiderio di elaborare media che forniscano l'illusione di un accesso *immediato* alla realtà, e che quindi si presentino come *trasparenti* e tendano idealmente a sparire, a non farsi notare), e il polo dell'«ipermediazione» (*hypermediacy*, il piacere derivante dall'incontro con forme di mediazione sempre piú sofisticate, e quindi con media che anziché dissolversi nella trasparenza si fanno opachi e invitano il nostro sguardo a soffermarsi sul loro stesso funzionamento).

Nel suo recente *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Francesco Casetti ha proposto di affiancare al concetto di rimediazione quello di *rilocazione*, mettendo al centro dell'analisi dei media non tanto i supporti e le tecniche, né i dispositivi con cui i media sono stati tradizionalmente associati (nel caso del cinema, il dispositivo della visione in una sala cinematografica), quanto il tipo di *esperienza* che essi propongono. Per comprendere le profonde trasformazioni che l'avvento delle tecnologie digitali ha prodotto nel panorama mediale tradizionale – un panorama in cui era possibile distinguere nettamente tra libro, macchina da scrivere, telefono, grammofono, radio, fotografia, televisione, cinema, ognuno dei quali era associato a un dispositivo tecnico-materiale ben preciso – è necessario secondo Casetti individuare le forme di esperienza che tali media hanno reso possibile e seguirne la *rilocazione*, vale a dire la trasposizione, lo slittamento, la migrazione verso altri dispositivi, altri spazi, altri contesti. Nel caso del cinema, se esso è stato tradizionalmente un medium attraverso il quale dare forma, mediante la visione di immagini in movimento proiettate su uno schermo nello spazio oscuro della sala cinematografica, alle esperienze del racconto di finzione, della documentazione del reale, della proiezione di un immaginario, dell'identificazione con l'altro, uno studio dei media pensato in termini di rilocazione ci invita a studiare il modo in cui queste stesse esperienze possono essere vissute attraverso nuovi dispositivi e in altri contesti, in una fase in cui la visione di immagini cinematografiche non è piú

confinata nello spazio della sala cinematografica, ma può aver luogo su uno qualunque degli schermi fissi e mobili con cui abbiamo a che fare quotidianamente, all'interno di un paesaggio mediale, un *media environment* o *mediascape*, che si riorganizza in continuazione sotto la spinta dello sviluppo tecnologico e della comparsa di nuovi dispositivi[57].

Questa idea di *media environment* o *mediascape* introduce un'ulteriore possibilità di pensare il rapporto tra immagini e media. Se McLuhan, in *Understanding Media*, concepiva i media come «extensions of man», prolungamento degli organi sensoriali dell'uomo nell'ambiente circostante, un ambiente sensorio in cui tecnica e sensibilità si intrecciano in modo indissolubile, si tratta ora di prendere in considerazione quelle teorie che, prima e dopo McLuhan, hanno pensato a questo ambiente stesso come a un medium, designandolo di volta in volta con termini come *milieu*, *environment*, *Umwelt* e atmosfera.

6. *Il medium come «milieu», «environment», «Umwelt», atmosfera.*

All'origine di queste teorie si trova il *De anima* di Aristotele, in cui il termine *metaxu* indica quell'elemento intermedio, quel «mezzo», che rende possibile la percezione sensibile del mondo esterno. Nel caso della vista, ad agire come *metaxu* è il *diaphanes*, il «diafano» o «trasparente», che Aristotele considera nel secondo libro del *De Anima* come un elemento dotato di una sua materialità (possono essere considerati come *diaphanes* l'aria, l'acqua e corpi solidi come il cristallo o il ghiaccio) e capace di passare, come ogni ente nell'ontologia aristotelica, da uno stato *in potenza* a uno stato *in atto*. Se l'*oscurità* (*skotos*) è lo stato del *diaphanes* in potenza, la luce (*phos*) è il passaggio del *diaphanes* dalla potenza all'atto grazie all'azione del colore: «Non si vede senza la luce, giacché l'essenza del colore è [...] di essere capace di muovere il trasparente [*diaphanes*] in atto, e l'atto del trasparente è la luce»[58]. È proprio grazie al ruolo intermedio del *diaphanes*, inteso come *metaxu*, che i colori possono agire sul «sensorio» (*aistheterion*), come spiega Aristotele:

[57] Cfr. CASETTI, *La Galassia Lumière* cit.

[58] ARISTOTELE, *De Anima*, B 7, 419 a 9-12 [trad. it. *L'anima*, introduzione, traduzione, note e apparati di G. Movia, Bompiani, Milano 2001, p. 153].

> Un chiaro indizio di questo fatto è il seguente: se si pone l'oggetto colorato sullo stesso organo della vista, non lo si vedrà. In realtà il colore muove il trasparente, ad esempio l'aria, e da quest'ultima, che ha un'estensione continua, è mosso il sensorio. [...] Il vedere ha luogo in quanto la facoltà sensitiva subisce una modificazione. Ora è impossibile che questa modificazione provenga dallo stesso colore nel momento in cui viene visto. Rimane dunque che provenga dal mezzo [*metaxu*]. Di conseguenza è necessario che esista un mezzo [*metaxu*]. Ma se questo è vuoto, un oggetto non solo non lo si vedrà distintamente, ma non lo si vedrà affatto[59].

Michele Scoto (nella sua traduzione al *Commentarium Magnum in Aristotelis De Anima* di Averroè, intorno al 1225) e in seguito Tommaso d'Aquino (nei *Sententia Libri de Anima* del 1267-68 e nelle *Quaestiones de Anima* del 1269) traducono con il latino *medium* il *metaxu* aristotelico, introducendo definitivamente nel lessico filosofico occidentale quel termine che, attraverso tutta una serie di passaggi e portando con sé una polivocità che continua a sussistere ai nostri giorni, diventerà il termine-chiave della nostra teoria contemporanea dei «media». L'importanza essenziale di questo passaggio, come ricorda Emanuele Coccia, è che con Averroè si ha una generalizzazione della funzione del *medium* al di là della visione e dell'esperienza sensibile: nell'interpretazione del *De anima* proposta dal filosofo arabo il *medium* entra in gioco in ogni forma di percezione e di conoscenza, preparando in qualche modo il terreno per quell'ampia estensione del concetto di *medium* che troveremo molto piú tardi in McLuhan, in cui fotografia e cinema, radio e televisione sono *media* tanto quanto le ruote e le strade, l'abbigliamento e gli alloggi, le armi e l'automazione[60].

Nella tradizione dell'ottica medievale e moderna, il *diaphanes* aristotelico viene reinterpretato distinguendo tra i diversi *media diaphana* che, con la loro consistenza, la loro maggiore o minore densità e trasparenza, condizionano il passaggio dei raggi di luce, producendo i fenomeni della riflessione e della rifrazione. Questa idea passerà in seguito nella filosofia e nella letteratura tedesca tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo (Goethe, Novalis, Brentano, Wilhelm von Humboldt, Wieland, Ritter, Schiller, Feuerbach,

[59] *Ibid.*, B 7, 419 a 12-22, pp. 153-55. E. ALLOA, *Metaxu. Figures de la médialité chez Aristote*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», II (2009), n. 62, pp. 247-62.

[60] Per una ricostruzione storica di questa tradizione, dall'antichità all'Ottocento, cfr. L. SPITZER, *Milieu and ambiance. An essay in historical semantics*, in «Philosophy and Phenomenological Research», vol. III, n. 1 (settembre 1942), pp. 1-42; ivi, vol. III, n. 2 (dicembre 1942), pp. 169-218; cfr. anche E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, introduzione di G. Agamben, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Schleiermacher), in cui il termine tedesco *Medium* (e in alcuni casi *Mittel*, come in Goethe) compare in una serie di espressioni che rinviano alla tradizione ottica dei *media diaphana* al fine di descrivere la varietà delle condizioni in cui hanno luogo percezione e conoscenza. Il *Medium*, nell'uso che ne viene fatto in questi testi, è una sostanza analoga all'aria limpida o alla nebbia, al vetro liscio o al prisma rifrangente, alla lente deformante o al filtro colorato, al cristallo brillante o al fluido viscoso, ed è di volta in volta trasparente od opaco, chiaro o scuro, colorato o privo di colore, puro o impuro, strumento di chiarificazione o di confusione, fonte di illuminazione o di perturbamento, di verità o di inganno.

Negli stessi anni, in autori come Herder e Schiller, il *Medium* comincia a essere pensato in riferimento alle teorie dell'elettricità e del magnetismo: da sostanza diafana diventa un campo magnetico polarizzato e attivo, in quanto attraversato da forze e correnti invisibili ma capaci di influenzare ciò che si trova nel loro raggio d'azione. Un'idea che avrà un seguito importante in quello che la storica dell'arte Lisa Henderson ha chiamato «vibratory modernism»[61] e che viene visualizzata da Berenice Abbott in una serie di immagini fotografiche degli anni Cinquanta raccolte nel libro *Documenting Science* (fig. 22).

Troviamo un'eco importante di queste concezioni ottiche e magnetiche del *Medium* negli scritti di tutta una serie di figure attive negli anni Venti e Trenta come i già citati Moholy-Nagy e Balázs: il primo, come abbiamo visto, parla della luce come di un «medium of plastic expression», mentre il secondo considera il *Medium* come un'«atmosfera» espressiva e affettivamente carica che solo il cinema, attraverso il primo piano, è in grado di cogliere e proiettare sullo schermo[62]. La possibilità suggestiva di concepire il medium come *atmosfera* – termine che indica un'entità diffusa, uno spazio soggettivo-oggettivo pervaso dalle qualità emotive irradiate dagli ambienti e dalle cose, e studiato da un'estetica concepita come dottrina dell'*aisthesis*, della sensibilità, una prospettiva rivolta all'analisi del coinvolgimento corporeo ed emozionale dell'uomo nel proprio ambiente

[61] Cfr. L. DALRYMPLE HENDERSON, *Vibratory modernism: Boccioni, Kupka, and the ether of space*, in *From Energy to Information: Representation in Science and Technology*, a cura di B. Clarke e L. Dalrymple Henderson, Stanford University Press, Stanford 2002, pp. 126-50. Cfr. anche A. KÜMMEL-SCHNUR e J. SCHRÖTER, *Äther. Ein Medium der Moderne*, transcript, Bielefeld 2007.

[62] Sul concetto di «atmosfera» in Béla Balázs, cfr. A. SOMAINI, *Il volto delle cose. Physiognomie, Stimmung e Atmosphäre nella teoria del cinema di Béla Balázs*, in T. GRIFFERO e A. SOMAINI (a cura di), *Atmosfere*, n. speciale della «Rivista di Estetica», XLVI (2/2006), n. 32, pp. 141-60.

– può essere ulteriormente esplorata prendendo in considerazione quello studio delle atmosfere o «atmosferologia» che è stato sviluppato da filosofi come Gernot Böhme e, in Italia, Tonino Griffero[63].

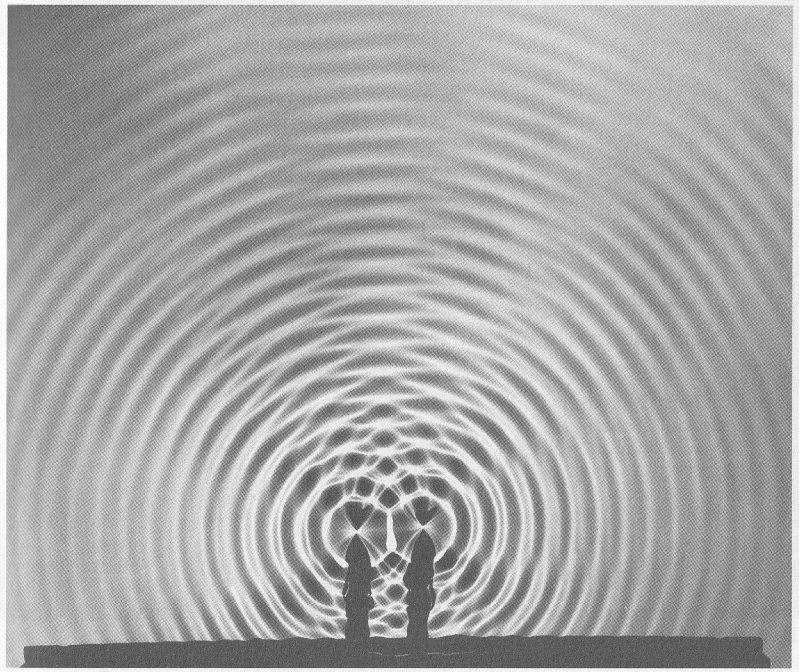
Teorizzazioni del medium come ambiente si trovano poi negli scritti del biologo Jakob von Uexküll (che analizza le caratteristiche dell'*Umwelt* o *Medium* in cui vivono gli animali)[64] e in Walter Benjamin, che nel saggio sull'opera d'arte e nei frammenti del libro sui *passages* di Parigi – come abbiamo visto nel secondo capi-

[63] Cfr. G. BÖHME, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2001), Christian Marinotti, Milano 2010; T. GRIFFERO, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010. Di Gernot Böhme si veda anche *Theorie des Bildes*, Fink, München 1999.

[64] J. VON UEXKÜLL, *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909), a cura di F. Mildernberger e B. Herrmann, Springer, Berlin 2014; ID., *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* (1934), illustrazioni di G. Kriszat, a cura di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2010.

Figura 22.

Berenice Abbott, *Interference pattern*, 1958-61.



tolo – parla del modo in cui tutta una serie di «apparecchi» (*Apparate*) tecnici inventati nel corso del XIX e dei primi tre decenni del XX secolo (l'architettura in vetro e acciaio, i nuovi sistemi di illuminazione elettrica, e poi la fotografia, il telegrafo, il telefono, il cilindro fonografico, il grammofono, il cinema, la radio) avevano gradualmente riorganizzato quello che considera come il «medium della percezione» (*Medium der Wahrnehmung*): l'ambiente, il *milieu* in cui ha luogo l'esperienza sensibile.

Questa concezione *estetica* del medium inteso come ambiente sensibile[65] è oggetto di ulteriori, significative interpretazioni nel corso della seconda metà del XX secolo, fino ai giorni nostri. Il filosofo della tecnica Gilbert Simondon, riprendendo l'idea di «milieu technique» dell'antropologo Leroi-Gourhan, usa l'espressione «milieu associé» per descrivere l'ambiente «tecno-estetico» in cui individuo e società si formano attraverso un'interpenetrazione di sensibilità, tecnica e natura[66]. Marshall McLuhan, come vedremo piú estesamente nel quinto capitolo, parla in *The Medium is the Massage* (1967) dell'ambiente in cui i *media*, in quanto «extensions of man», prolungano gli organi sensoriali dell'uomo creando un «environment» sensoriale e mediale che condiziona profondamente tutte le forme dell'esperienza, della conoscenza e della vita sociale e culturale[67].

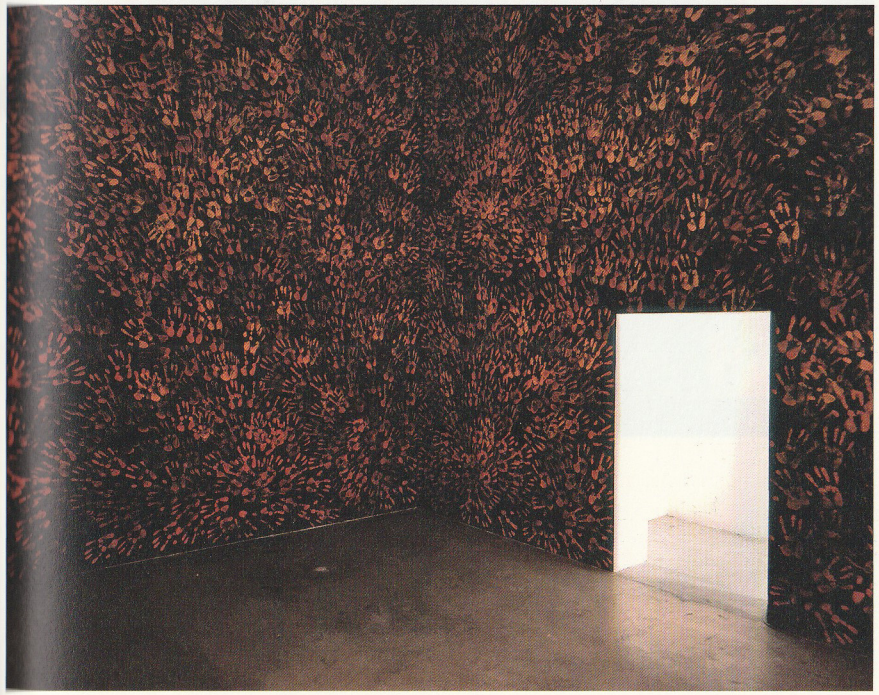
In anni piú recenti la concezione del medium come ambiente è stata ripresa da tutta una serie di studi che trattano i media in termini, di volta in volta, fisici (Walter Seitter), geologici (Jussi Parikka), ambientali ed ecologici (John Durham Peters, Peppino Ortoleva, Francesco Casetti) o meteorologici (Mark Hansen, W. J. T. Mitchell), ritornando in chiave fenomenologica sulla concezione aristotelica e post-aristotelica del *diaphanes* e del *medium* (Emmanuel Alloa), o interpretando la «vita sensibile» come un'incessante produzione di immagini con cui configuriamo e *scolpiamo* il «medio» in cui siamo immersi (Emanuele Coccia)[68].

[65] Sia Dieter Mersch sia Stefan Hoffmann sottolineano l'importanza di questa genealogia «estetica» (*aisthetisch*) o «percettologica» (*wahrnehmungstheoretisch*) nella storia del concetto di medium: cfr. S. HOFFMANN, *Geschichte des Medienbegriffs*, Meiner, Hamburg 2002; D. MERSCH, *Medientheorie zur Einführung*, Junius, Hamburg 2006, pp. 18-56. Un riferimento importante a questa concezione «estetica» del medium si trova in E. COCCIA, *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna 2011. Cfr. anche E. ALLOA, *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Diaphanes, Zürich 2011.

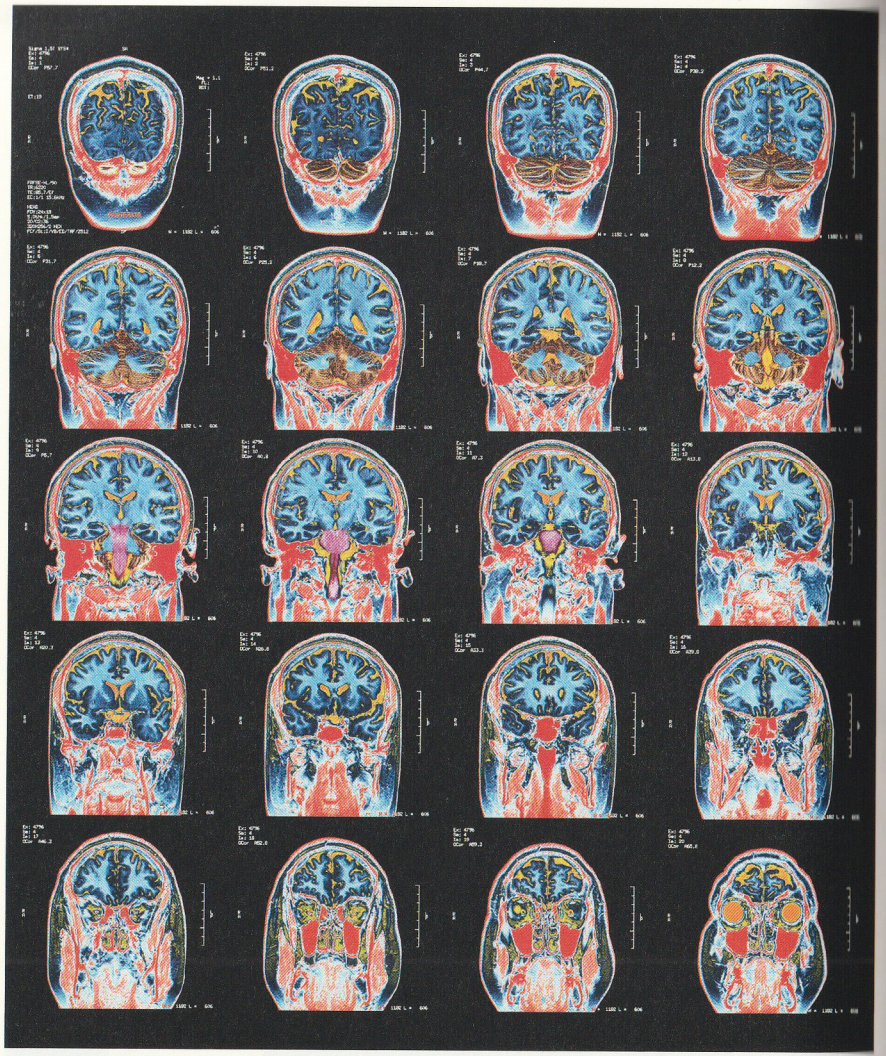
[66] G. SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), nuova edizione rivista e corretta, Aubier, Paris 2012.

[67] M. MCLUHAN e Q. FIORE, *Il Medium è il Massaggio* (1967), coordinazione di J. Agel, Feltrinelli, Milano 1968.

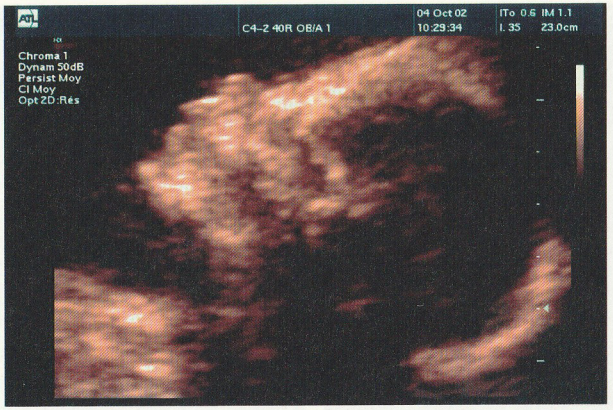
[68] Cfr. W. SEITTER, *Physik der Medien. Materialien, Apparaten, Präsentierungen*, Verlag



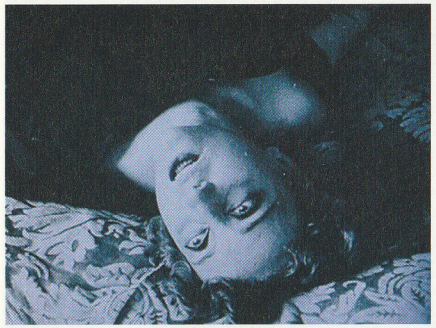
I. Immagine di *hand stencils* dalla grotta di Sumpang Bita, nell'isola indonesiana di Sulawesi.
II. Claudio Parmiggiani, *Cripta*, pittura acrilica su muro, 1994.

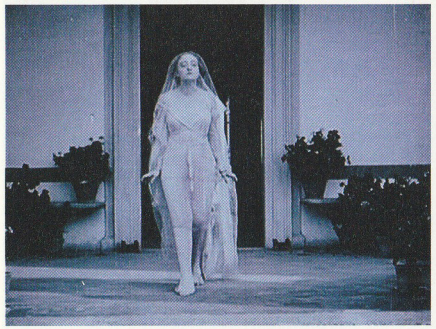


III. Rappresentazione di *brain imaging* (risonanza magnetica) di un cervello sano di un uomo di cinquantacinque anni.

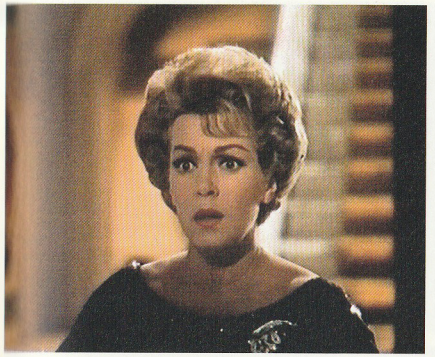


IV a-b. Confronto tra un'ecografia in 2D e un'ecografia in 3D di un feto.





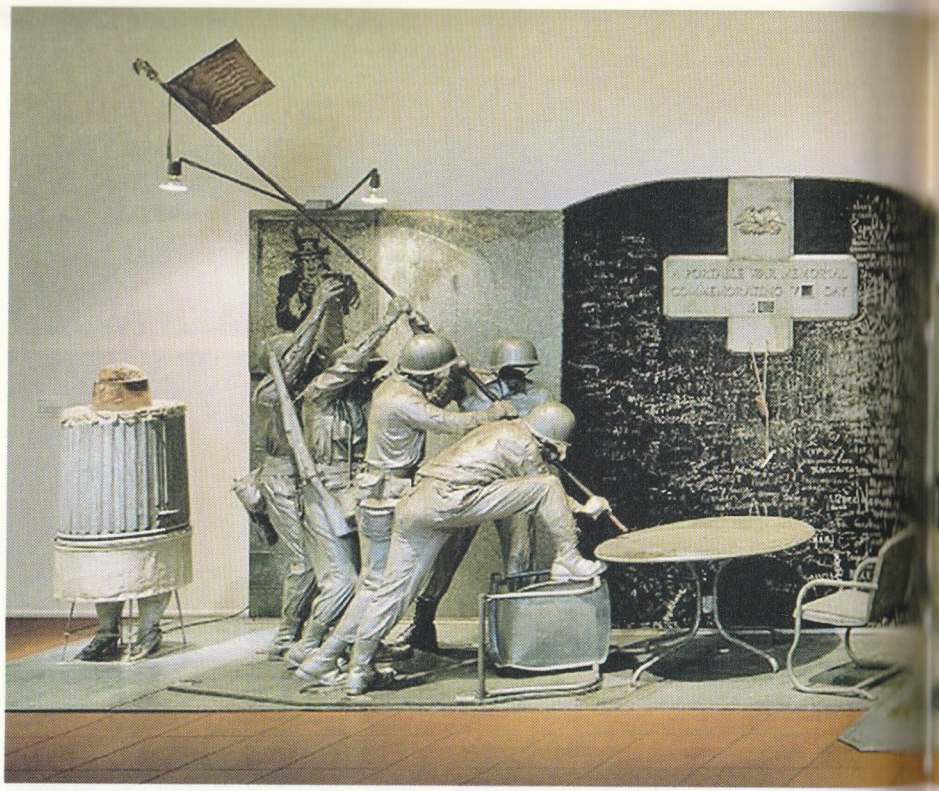
va-f. Peter Delpeut, *Diva dolorosa*, 1999.

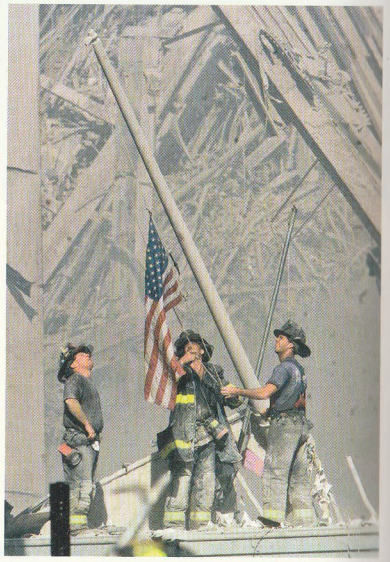


via-d. Matthias Müller, *Home Stories*, 1991.

VII a-f. Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995.

VIII a-d. Harun Farocki, *Serious Games*, 2009-10.





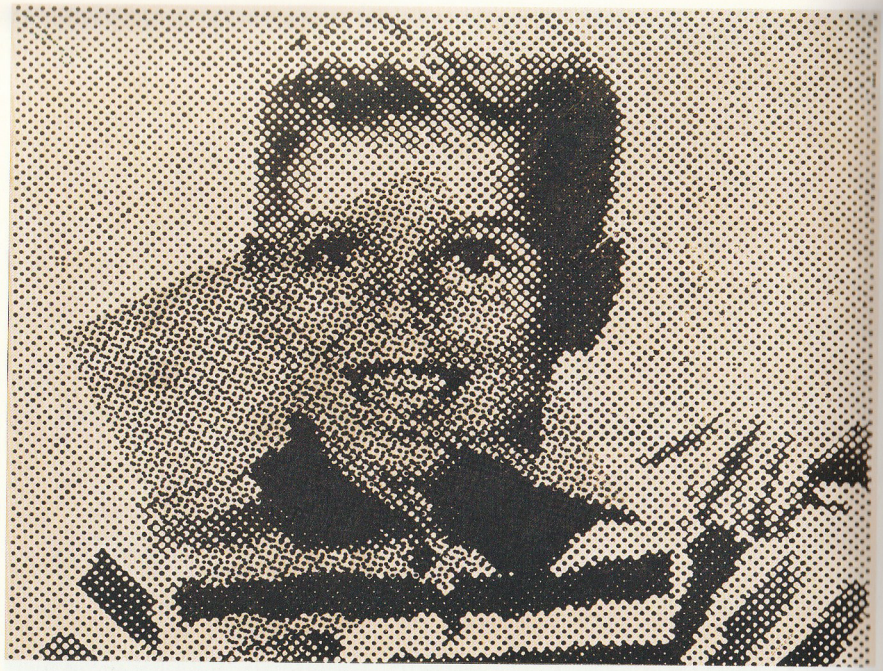
IX. Edward Kienholz, *The Portable War Memorial*, ambiente *mixed media* e oggetti, registrazione audio e distributore di Coca-Cola, 1968.

Xa. Joe Rosenthal, *Bandiera sul Monte Suribachi a Iwo Jima*, foto colorata successivamente, 1945.

Xb. Thomas E. Franklin, *Raising the Flag at Ground Zero*, in «The Record», 12 settembre 2001.

XIa-f. Bill Morrison, *Decasia*, 2003.

XII. Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, acrilico e serigrafia su tela, 1964.

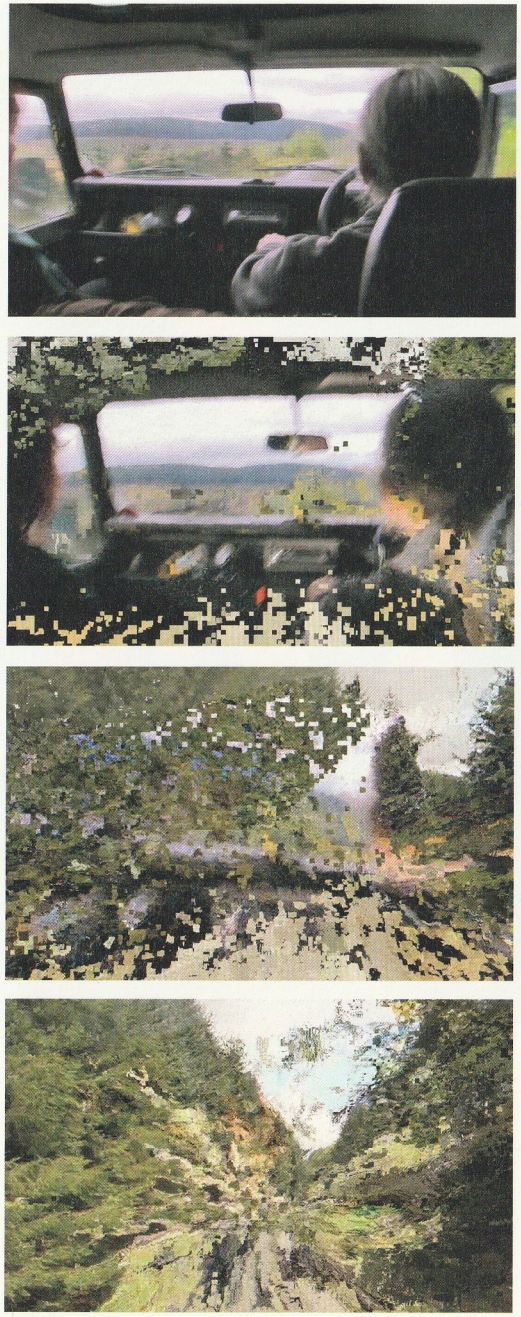


XIII. Sigmar Polke, *Senza titolo*, pittura a emulsione su tela, 1965.

XIV a-c. Tre immagini tratte dal documentario *Apocalypse. La Première guerre mondiale* realizzato da Isabelle Clarke e Daniel Costelle.

xv. Thomas Ruff, *jpeg ny02*, dalla serie *jpegs*, stampa cromogenica, 2004-2009.

xvi. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n°3*, stampe, fogli di plastica, scotch, 2015.



XVII a-d. Jacques Perconte, quattro immagini dal film *Ettrick. Scottish Borders*, 2015.

A questa stessa prospettiva di riflessione sul rapporto tra immagini e media possono essere ricondotte anche la distinzione tra *Medium* e *Form* di Niklas Luhmann, cosí come la nozione di «partage du sensible» elaborata da Jacques Rancière.

Luhmann, rifacendosi esplicitamente a un saggio intitolato *Ding und Medium* («Cosa e medium», 1926) dello psicologo gestaltista Fritz Heider[69], considera come *Medium* un insieme plastico di elementi sciolti che possono essere organizzati in configurazioni piú rigide dando luogo a una serie indefinita di *Formen*. Se gli elementi facenti parte del *Medium* sono in uno stato fluido, sparso, disaggregato – come, secondo gli esempi fatti dallo stesso Luhmann, i grani di sabbia, i pezzi del Lego, le lettere, i suoni – gli elementi facenti parte delle *Formen* sono invece strettamente associati: i primi sono percepiti come «lose Kopplungen», «associazioni di elementi sciolti», mentre i secondi sono percepiti come «strikte Kopplungen», «associazioni di elementi strettamente connessi»[70]. In questa prospettiva, come vedremo meglio nel quinto capitolo a proposito della distinzione tra immagini in alta e immagini in bassa definizione, le immagini e gli schermi possono essere considerati come *Formen* prodotte all'interno di un *Medium* che rappresenta un orizzonte di possibilità, «una pluralità aperta di connessioni possibili»[71] nell'ampio campo del visibile.

Rancière, invece, sostiene che alla base di ogni forma artistica e, piú in generale, di ogni produzione di immagini, di parole e di testi vi siano operazioni che introducono diverse forme di «di-

und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2002; J. PARIKKA, *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015; J. D. PETERS, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2015; P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano 2009 e ID., *YouTube, per esempio, o: Un approccio ecologico alla percezione del web*, in R. DIODATO e A. SOMAINI, *Estetica dei media e della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 295-312; M. B. N. HANSEN e W. J. T. MITCHELL, introduzione a *Critical Terms for Media Studies* cit. (sul concetto di «media meteorology» or «mediarology»); E. ALLOA, *Das durchscheinende Bild*, Diaphanes, Berlin 2011; COCCIA, *La vita sensibile* cit.

[69] F. HEIDER, *Ding und Medium* (1926), prefazione di D. Baecker, Kadmos, Berlin 2005. Luhmann cita esplicitamente il testo di Heider in *Die Kunst der Gesellschaft* cit., p. 167, nota 4. Di Luhmann si veda anche *Das Medium der Kunst*, in «Delfin», VII (1986), pp. 6-15 (ripubblicato in ID., *Schriften zur Kunst und Literatur*, a cura di N. Werber, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, pp. 123-38).

[70] *Ibid.*, pp. 167-68.

[71] Secondo Luhmann, il *Medium* nel senso piú generale del termine è il «senso» (*Sinn*): «il *Medium* nel senso piú generale del termine, quel *Medium* che rende possibili i sistemi psichici e sociali e che essi necessariamente presuppongono, può essere indicato con il concetto di "senso"» (*ibid.*, p. 173).

stribuzione (o divisione) del sensibile» (*partage du sensible*), vale a dire del *milieu* o sensorio comune all'interno del quale si svolge la nostra esperienza. Il modo in cui il sensibile viene organizzato all'interno di una società produce tutta una serie di distinzioni tra ciò che è comune e ciò che è esclusivo, le cui implicazioni sono al tempo stesso estetiche e politiche, in quanto la struttura stessa di una società si fonda su una precisa ripartizione dei tempi, degli spazi e dei regimi di sensibilità ad essi correlati, vale a dire sul «sistema delle forme a priori che determinano ciò che può essere esperito»: come scrive Rancière,

> ciò che definisce al tempo stesso il luogo e le implicazioni della politica come forma di esperienza è una suddivisione dei tempi e degli spazi, del visibile e dell'indivisibile, della parola e del rumore. La politica riguarda ciò che si vede e ciò che se ne può dire, chi ha la competenza per vedere e chi le qualità per dire, le proprietà degli spazi e i possibili del tempo[72].

Alla luce di queste idee, Rancière interpreta le pratiche artistiche nella loro diversità come luogo emblematico in cui vengono esercitate quelle operazioni che contribuiscono a una distribuzione del sensibile: l'immagine rappresentata all'interno della superficie bidimensionale di un quadro astratto, con la sua *flatness* esaltata da Greenberg, «non è semplicemente una composizione geometrica di linee. È una forma di distribuzione del sensibile», e lo stesso può dirsi per la configurazione di uno spazio teatrale o di una sala cinematografica, in cui ciò che viene configurato sono sempre «delle posizioni e dei movimenti dei corpi, delle funzioni della parola, delle ripartizioni del visibile e dell'invisibile»[73]. In quest'ottica, vi è un legame diretto tra il *medium* artistico e il *milieu* sensibile o *sensorium* all'interno di cui questi esercita la sua azione:

> Il *milieu* nel quale si inscrivono le *operazioni* di un dispositivo artistico determinato, cosí come il *milieu* che queste stesse operazioni contribuiscono a configurare [... è] un nuovo *milieu* esperienziale, un nuovo mondo tecnico che è al tempo stesso un nuovo mondo sensibile e un nuovo mondo sociale [...]. La teoria del medium è sempre, al tempo stesso, una teoria dell'arte e del *sensorium* che questa contribuisce a formare[74].

[72] J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000, pp. 13-14. Sulla teoria delle immagini di Rancière, cfr. R. DE GAETANO (a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011.

[73] RANCIÈRE, *Le Partage du sensible* cit., pp. 19, 25.

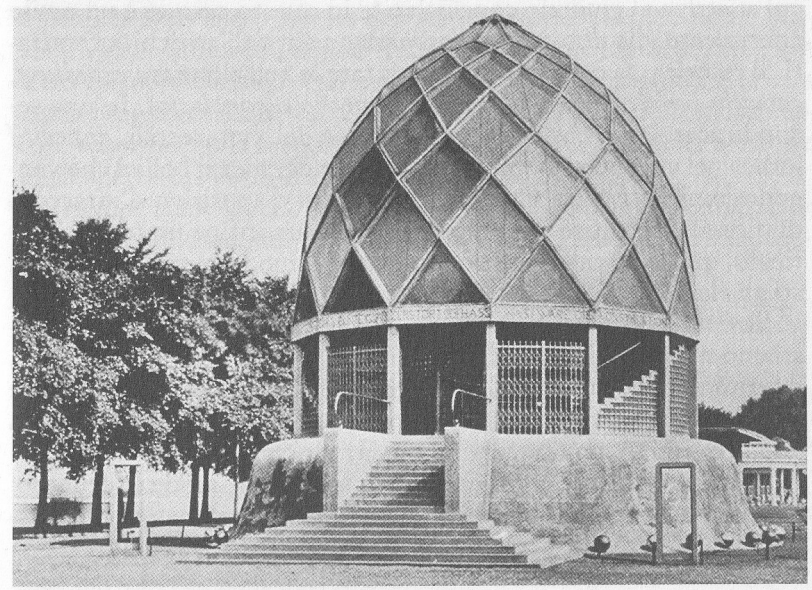
[74] ID., *Ce que «medium» peut vouloir dire: l'exemple de la photographie*, pubblicato nella rivista online «Appareil», 1 (2008), http://appareil.revues.org/135.

Di questa concezione, secondo Rancière, sarebbero un esempio emblematico quelle opere che hanno lavorato su quel *medium* primario che è la *luce*, mostrando come la sua manipolazione si traduca direttamente in una configurazione del nostro *milieu* sensibile. Pensiamo alle architetture di vetro progettate da Bruno Taut negli anni Dieci, vere e proprie prefigurazioni di una nuova cultura visuale e di una nuova società che, sulla scorta di quanto Paul Scheerbart scrive nella sua *Architettura di vetro* (1914), avrebbe potuto essere promossa attraverso la diffusione di nuove costruzioni trasparenti e policrome[75] (fig. 23). Ma pensiamo anche alle fotografie notturne di Kertész e Umbo, ai *rayographs* di Man Ray e ai già citati

[75] Cfr. P. SCHEERBART, *L'architettura di vetro* (1914), Adelphi, Milano 1982; B. TAUT, *La corona della città* (1919), con contributi di P. Scheerbart, E. Baron e A. Behne; saggio introduttivo di L. Quaroni, Mazzotta, Milano 1973; M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopia – a Utopia*, Prestel, München 2004. B. TAUT, *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik* (1920), nuova edizione a cura e con una postfazione di M. Speidel, Gebr. Mann, Berlin 1999.

Figura 23.

Bruno Taut, *Glashaus*: padiglione realizzato per l'esposizione del Werkbund a Colonia nel 1914.



Fotogrammen di László Moholy-Nagy, alle installazioni luminose di James Turrell e Dan Flavin. In opere di questo tipo troviamo degli esempi emblematici di un'*arte della luce* che si svilupperà attraverso tutto il XX secolo fino ai giorni nostri, trovando una manifestazione emblematica nei *solid light films* di Anthony McCall.

7. *Apparati e dispositivi.*

I concetti di «apparato» e «dispositivo» giocano entrambi un ruolo centrale negli studi sulla cultura visuale. Entrambi derivati dal latino – rispettivamente da *apparatus*, participio passato di *apparare* («preparare») e da *dispositum*, participio passato di *disponere* («disporre») – sono stati teorizzati principalmente in ambito francese, come *appareil* e *dispositif*.

Come ricorda Jacques Aumont, nella lingua francese il termine *dispositif* ha tre significati principali, ognuno dei quali contribuirà a configurare il quarto, quello che si è diffuso negli studi sulla teoria del cinema e in seguito in quelli sulla cultura visuale. In primo luogo, *dispositif* indica (proprio come in italiano) il modo in cui è strutturata la sentenza emessa da un tribunale: il dispositivo di una sentenza, l'ordine in cui sono *disposti* gli argomenti con cui si arriva al giudizio conclusivo (e in questo caso vi è un ovvio riferimento alla *dispositio* di cui parlano sin dall'antichità i trattati di retorica: la capacità di organizzare la relazione tra *exordium*, *captatio benevolentiae*, *narratio* e *peroratio* o *conclusio*). In una seconda accezione, che compare nel corso del XVIII secolo, *dispositif* indica nel vocabolario militare l'insieme dei mezzi bellici che vengono impiegati per arrivare a un fine (un dispositivo d'attacco o di difesa). Nel corso del XIX secolo compare infine un terzo significato, quello secondo cui un *dispositif* è il modo in cui sono disposti gli elementi di un *appareil*, un apparato o apparecchio tecnico[76].

Se dal terreno dell'etimologia e della storia della lingua ci spostiamo su quello della teoria delle immagini e della cultura visuale, il termine dispositivo indica, in una prima accezione, tutto ciò che – all'interno o all'esterno dei margini dell'immagine – concorre a *disporre nello spazio* l'immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo.

Per quanto riguarda gli elementi *all'interno* dei margini dell'immagine, sono celebri le affermazioni di Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435) a proposito della figura dell'*admonitor*, quel personaggio che, attraverso i propri gesti, invita lo spettatore a dirigere il proprio sguardo verso quello che deve essere considerato come il centro tematico dell'immagine. Come scrive Alberti nel secondo libro del *De Pictura*,

> piacemi sia nella storia chi *ammonisca* e *insegni* a noi quello che ivi si facci, o *chiami* con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati *minacci* che niuno verso loro vada, o *dimostri* qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te *inviti* a piagnere con loro insieme o a ridere. E cosí qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto apartenga a *ornare* o a *insegnarti* la storia[77].

La stessa rappresentazione prospettica, dispositivo di cui il *De Pictura* albertiano costituisce la prima esposizione teorica, assegna allo spettatore una posizione ideale nello spazio: un «giusto punto di vista» che corrisponde, a una distanza precisa dal quadro e lungo una retta perpendicolare al piano della rappresentazione, al cosiddetto «punto di fuga»[78].

Se dall'interno dell'immagine ci spostiamo verso i margini, troviamo la *cornice*, che con la sua capacità di focalizzare lo sguardo dello spettatore e di sottolineare il limite che separa lo spazio dell'immagine dallo spazio circostante è un classico esempio di dispositivo, di cui filosofi come Georg Simmel, José Ortega y Gasset e Jacques Derrida, o storici dell'arte e semiologi come Louis Marin e Victor Stoichita, hanno studiato le diverse implicazioni[79]. Un altro esempio classico, come vedremo meglio in seguito, è la sala cinematografica, con la sua struttura fondata sulla polarità proiettore-schermo, sulla disposizione ordinata e frontale delle poltrone degli spettatori e sull'oscurità.

Esempi come quelli della cornice e della sala cinematografica mostrano chiaramente come ogni dispositivo abbia una dimensio-

[76] J. AUMONT, *L'image*, Armand Colin, Paris 2011³, pp. 123-25.

[77] Cfr. L. B. ALBERTI, *De Pictura* (1435), in ID., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, 3 voll., Laterza, Bari 1960-73, vol. II, 42, pp. 72-74. Cfr. anche i saggi di Louis Marin in *Della rappresentazione* (1993), a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014.

[78] Sulla teoria della rappresentazione prospettica, cfr. E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica* (1924), in *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano 1988; J. ELKINS, *The Poetics of Perspective*, Cornell University Press, Ithaca 1996; P. SPINICCI, *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini, Milano 1997.

[79] G. SIMMEL, *La cornice del quadro. Un saggio estetico* (1902), in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Bruno Mondadori, Milano 1997; J. ORTEGA Y GASSET, *Meditazioni sulla cornice* (1921), *ibid.*, pp. 208-28; L. MARIN, *Les combles et les marges de la représentation*, in «Rivista di estetica», 1982, pp. 11-33; ID., *Della rappresentazione* cit.; STOICHITA, *L'invenzione del quadro* cit.

ne al tempo stesso *materiale-spaziale* e *mentale*: è l'insieme di quegli elementi tecnico-materiali che dispongono e organizzano nello spazio, in modo di volta in volta statico o dinamico, la relazione tra le immagini e lo spettatore, e che cosí facendo contribuiscono a configurare il modo in cui le immagini vengono recepite. Interpretata in quest'ottica, la stessa storia delle immagini e degli sguardi ad esse rivolti può essere considerata come una storia di tecniche dello sguardo e di dispositivi[80], dai piú antichi a quelli che lo sviluppo tecnologico continua a proporci.

Nel corso di questa storia, determinati dispositivi hanno saputo imporsi come articolazioni ottico-spaziali capaci di riassumere una determinata concezione della visione e della posizione del soggetto di fronte al mondo. Pensiamo per esempio – oltre alla prospettiva rinascimentale di cui abbiamo già parlato – alla *camera obscura*, considerata da Descartes, nella *Diottrica* (1637), come dispositivo attraverso cui poter spiegare la struttura geometrico-proiettiva della visione e il passaggio dalla dimensione corporea e materiale della *res extensa* a quella mentale della *res cogitans*. Una dimensione paradossalmente incarnata, nell'immagine scelta da Descartes, da un uomo barbuto che, nell'oscurità, osserva la proiezione dell'immagine degli oggetti esterni sulla parete di fondo dell'occhio (la retina; fig. 24).

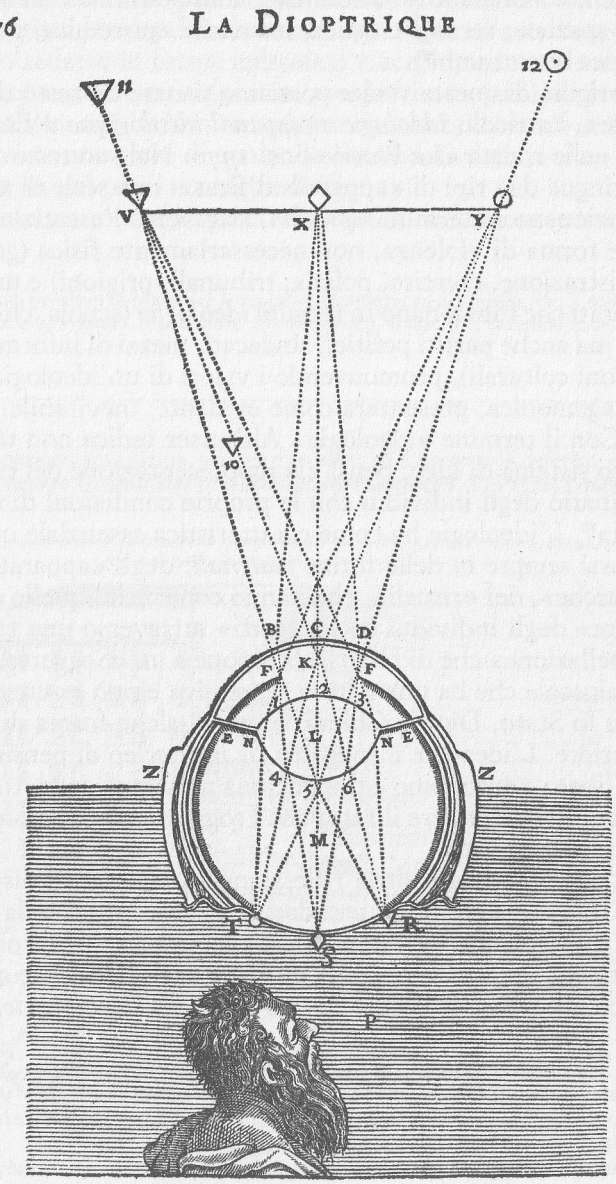
La prospettiva, con la sua precisa assegnazione di un «giusto» punto di vista, anche nel caso delle forme prospettiche aberranti ed eccentriche come l'anamorfosi; la *camera obscura*, impiegata dai pittori olandesi del XVII secolo e sopravvissuta nella struttura della macchina fotografica e della cinepresa; e poi i Panorami ottocenteschi, con le loro tele disposte a 360 gradi in uno spazio immersivo e avvolgente; la sala cinematografica, con la sua storia e le sue trasformazioni (dalle prime proiezioni dei fratelli Lumière a quelle contemporanee in 3D digitale), sono tutti esempi di dispositivi che hanno saputo sintetizzare diversi modi di concepire il rapporto tra le immagini e i loro spettatori, definendo in alcuni casi, come abbiamo visto nel terzo capitolo, dei veri e propri «regimi scopici», secondo l'espressione introdotta da Christian Metz e ripresa da Martin Jay.

Una svolta fondamentale nel modo in cui dispositivi e apparati sono stati pensati all'interno degli studi sulle immagini e la cultu-

[80] J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore* (1990), a cura di L. Acquarelli, Einaudi, Torino 2014.

Figura 24.

L'occhio come *camera obscura* in una delle incisioni pubblicate da Descartes nel trattato *La Dioptrique*, l'Imprimerie de Ian Maire, Leyde 1637.



ra visuale ha luogo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, quando una serie di autori come Louis Althusser e Michel Foucault, seguiti piú tardi da Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, cominciano a sottolineare la dimensione non solo materiale, spaziale, tecnica e ottica, ma anche epistemica, politica e ideologica di entrambi[81].

All'origine di questa svolta possiamo situare un testo di Louis Althusser, l'articolo *Idéologie et appareil idéologique d'État*, pubblicato nella rivista «La Pensée» nel 1970. Nel suo testo Althusser distingue due tipi di «appareils d'État»: una serie di apparati che funzionano in termini *repressivi*, attraverso l'esercizio di una qualche forma di violenza, non necessariamente fisica (governo, amministrazione, esercito, polizia, tribunali, prigioni) e una serie di apparati che funzionano in termini *ideologici* (scuola, chiesa, famiglia, ma anche partiti politici, sindacati, mezzi di informazione, istituzioni culturali), promuovendo i valori di un'ideologia dominante, egemonica, presentata come evidente, inevitabile, «naturale». Con il termine «ideologia» Althusser indica non tanto un generico sistema di idee, bensí «la rappresentazione del rapporto immaginario degli individui con le proprie condizioni di esistenza reali»[82]. L'ideologia ha come caratteristica essenziale quella di incarnarsi sempre in delle forme *materiali*: degli «apparati», delle «pratiche», dei «rituali», che hanno come esito quello di «trasformare» degli individui in «soggetti» attraverso una forma di «interpellazione» che di fatto li sottopone a un «Soggetto» con la «S» maiuscola che ha una natura repressiva e può essere di volta in volta lo Stato, Dio, la Chiesa, o una qualche forma di autorità superiore. L'idea che il soggetto sia un nucleo di pensiero e di azione libero e autonomo è dunque una maschera prodotta dall'ideologia per nascondere il fatto che i soggetti sono sempre, letteralmente, *assoggettati*.

Nell'opera di Foucault la riflessione su apparati e dispositivi prende una piega che diventerà decisiva per gli studi sulla cultura visuale (riprendendo un legame tra ideologia e dispositivi ottici che del resto è già presente in Marx ed Engels, nella celebre analogia tra ideologia e *camera obscura* che troviamo nell'*Ideologia tedesca*)[83].

[81] Per una visione d'insieme di queste teorie, cfr. F. CASETTI, *La questione del dispositivo*, in «Fata Morgana», *Cinema*, anno VII, n. 20 (maggio-agosto 2013), pp. 9-38.

[82] L. ALTHUSSER, *Ideologia e apparati ideologici di Stato* (1970), in ID., *Freud e Lacan*, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 65-125, qui p. 99.

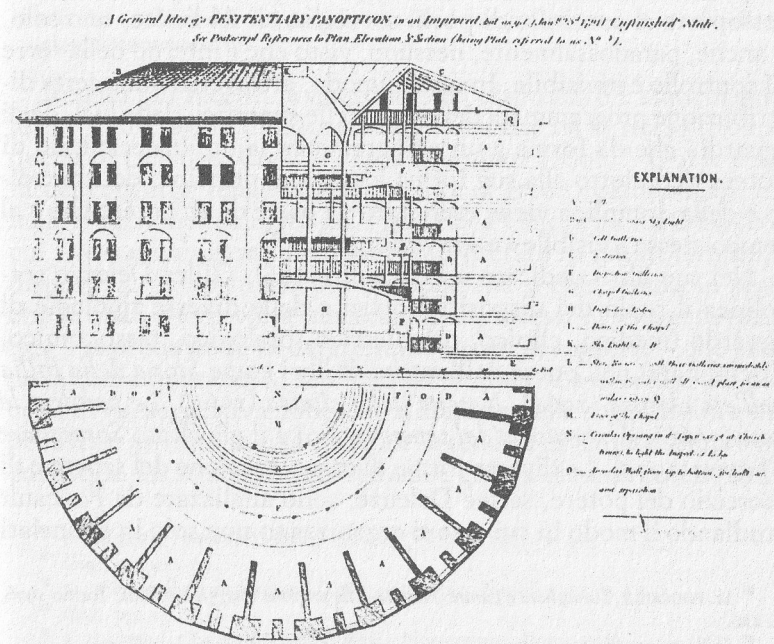
[83] K. MARX e F. ENGELS, *L'ideologia tedesca* (1846), Editori Riuniti, Roma 1967². Sull'importanza del pensiero di Marx per la teoria contemporanea dei media, cfr. J. SCHRÖTER, G. SCHWERING e U. STÄHELI, *Media Marx. Ein Handbuch*, transcript, Bielefeld 2006.

In *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), infatti, Foucault dedica un'intera sezione del libro all'analisi di un dispositivo di esercizio del controllo e della disciplina che ha una natura eminentemente *ottica*: il già menzionato *Panopticon*, ideato dal filosofo utilitarista Jeremy Bentham nel 1791. Questi aveva esposto, in un testo redatto in forma epistolare e accompagnato da una serie di disegni architettonici (piante, prospetti e sezioni), il modello di una struttura architettonica a pianta circolare, al centro della quale era prevista una torre di controllo circondata da una serie di celle disposte su piú piani e a raggiera (fig. 25).

Dal momento che le pareti delle celle coincidono esattamente

Figura 25.

Tavola rappresentante pianta, sezione e prospetto del *Panopticon* descritto da Jeremy Bentham nel suo *General Idea of a Penitentiary Panopticon*, T. Payne, London 1791.



con una parte dei raggi che dal centro della torre conducono alla circonferenza dell'intera struttura, lo spazio all'interno delle celle è interamente visibile dalla torre, senza residui. Una serie di tapparelle in legno disposte sulle finestre della torre e descritte con precisione da Bentham fa sí che la relazione di visibilità fra la torre di controllo e le celle sia rigorosamente *asimmetrica*: in quella «macchina per dissociare la coppia vedere-essere visti»[84] che è il *Panopticon*, chi sta nella torre (il guardiano) vede tutto senza essere visto, mentre chi si trova nelle celle è visto senza poter individuare la fonte dello sguardo che lo tiene sotto controllo. In questo modo, scrive Foucault, Bentham produce un dispositivo disciplinare in cui disciplina e controllo vengono esercitati in termini puramente ottici, senza la necessità di ricorrere ad alcuna forma di violenza fisica sugli individui presenti nelle celle. Questo dispositivo di sorveglianza – che in *Sorvegliare e punire* viene considerato come emblematico dell'avvento, nel corso del XIX secolo, di una vera e propria «società disciplinare» – avrebbe potuto avere secondo Bentham una varietà di applicazioni: dalla prigione alla fabbrica, dalla scuola all'ospedale all'asilo psichiatrico, e in generale in tutte quelle situazioni in cui una molteplicità di individui deve essere sottoposta al controllo di pochi sorveglianti. Al limite, uno solo, o anche, paradossalmente, nessuno, visto che l'interno della torre di controllo è invisibile. In questo modo, attraverso «una certa distribuzione programmata dei corpi, delle superfici, delle luci, degli sguardi» che dà forma a un «diagramma», a un «meccanismo di potere ricondotto alla sua forma ideale», il principio del controllo e della disciplina viene esercitato da parte di un potere che è al tempo stesso «visibile» e «inverificabile»[85].

Nel suo libro dedicato a Foucault (1986), Gilles Deleuze sottolinea il ruolo dei dispositivi ottici e delle diverse tipologie di sguardo (medico, clinico, psichiatrico, biologico, tassonomico, disciplinare) nell'opera dell'autore di libri come *Storia della follia nell'età classica* (1961), *Nascita della clinica* (1963), *Le parole e le cose* (1966), *Archeologia del sapere* (1969) e il già citato *Sorvegliare e punire* (1975). Le diverse forme di organizzazione del sapere e di esercizio del potere, scrive Deleuze, sono analizzate da Foucault studiando il modo in cui esse si organizzano non solo in enunciati

[84] M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 1976, p. 220.
[85] *Ibid.*, p. 219.

e discorsi, ma anche attraverso determinate forme di articolazione del visibile: schemi di visualizzazione, dispositivi di rappresentazione, punti di osservazione, costruzione di evidenze, «luoghi di visibilità», «regimi di luce»[86]. «Ogni formazione storica, – aggiunge Deleuze, – implica una ripartizione del visibile e dell'enunciabile». «Ogni formazione storica vede e fa vedere tutto ciò che può, in funzione delle sue condizioni di visibilità, cosí come essa dice tutto ciò che può in funzione delle sue condizioni d'enunciato»[87]. In un articolo intitolato *Che cos'è un dispositivo?* (1988) Deleuze formula la propria concezione del dispositivo, presentandolo come «una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. E queste linee non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre»[88]. In ogni dispositivo, continua Deleuze,

> la visibilità non rinvia a una luce in generale che illumini oggetti preesistenti, ma è fatta di linee di luce che formano figure variabili, inseparabili da questo o da quel dispositivo. Ogni dispositivo ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa. [...] Se c'è una storicità dei dispositivi, è quella dei regimi di luce, ma anche dei regimi di enunciato[89].

In anni piú recenti la questione del dispositivo è stata oggetto anche di un saggio di Giorgio Agamben che ha lo stesso titolo di quello di Deleuze: *Che cos'è un dispositivo?* (2006)[90]. Qui le origini del concetto vengono fatte risalire al greco «oikonomia», che nella tradizione teologica dei Padri della Chiesa indica il modo in cui Dio «amministra» il creato. Interpretato in questi termini, il dispositivo è uno strumento d'azione che si concretizza in pratiche le quali a loro volta innescano dei processi di «soggettivazione» – la produzione di determinate figure di soggetto – che però, nella contemporaneità, tendono ad alterarsi e a divenire dei processi di «*de*soggettivazione», di riduzione della soggettività a una posizione astratta in una società che tende a diventare sempre piú panottica. La strategia per sottrarsi a questa dinamica viene sinte-

[86] G. DELEUZE, *Foucault* (1986), Feltrinelli, Milano 1987, p. 40.
[87] *Ibid.*, pp. 56 e 66.
[88] ID., *Che cos'è un dispositivo?* (1988), Cronopio, Napoli 2010, p. 11.
[89] *Ibid.*, pp. 13-14.
[90] G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

tizzata da Agamben con il concetto di «profanazione»: un termine che designa la restituzione allo spazio comune di qualcosa che ne era stato estratto e separato[91].

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, e poi di nuovo, in misura sempre crescente, negli ultimi anni, la questione del dispositivo è stata oggetto di ampie discussioni all'interno della teoria del cinema e dei media. Se già Debord, nel 1967, aveva denunciato la condizione di distacco e di passività in cui erano relegati gli spettatori di quel grande dispositivo di rappresentazione che è la «società dello spettacolo»[92], è nel 1970 e nel 1975 che il teorico del cinema Jean-Louis Baudry pubblica due articoli che avranno una profonda risonanza negli studi di teoria del cinema successivi: *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base* e *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*[93]. In entrambi questi testi, che sono all'origine di quella che in ambito anglofono verrà chiamata «apparatus theory»[94], Baudry ha una visione fortemente *rigida* e *determinista* del dispositivo cinematografico: la sua configurazione tecnico-materiale ha precisi effetti ideologici a cui lo spettatore non si può sottrarre, in quanto il dispositivo cinematografico tende a occultare il suo funzionamento. Da un lato, la cinepresa registra delle immagini organizzate secondo il principio della prospettiva lineare rinascimentale: immagini che, dietro la loro apparente naturalità ed evidenza, veicolano una ben precisa idea di spazio (matematizzato) e di soggetto (trascendentale); dall'altro, la sala cinematografica, con la sua oscurità, nasconde il meccanismo che rende possibile la comparsa delle immagini sullo schermo, confinando lo spettatore in una posizione che è per molti versi simile a quella dei prigionieri nell'analogia della caverna descritta da Platone nel libro settimo della *Repubblica*.

[91] ID., *Elogio della profanazione*, in ID., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 83-106. Sul concetto di dispositivo, cfr. anche F. CARMAGNOLA, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Milano 2015. Di Carmagnola cfr. anche *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Bruno Mondadori, Milano 2006; *Abbagliati e confusi. Una discussione sull'etica delle immagini*, Marinotti, Milano 2010; *L'irriconoscibile. Le immagini alla fine della rappresentazione*, et al. edizioni, Milano 2011; *Clinamen. Lo spazio estetico nell'epoca dell'immaginario*, Mimesis, Milano 2013.

[92] G. DEBORD, *La società dello spettacolo* (1967), SugarCo, Milano 1990.

[93] J.-L. BAUDRY, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in «Cinéthique», n. 7-8 (1970), pp. 1-8; ID., *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», n. 23 (1975), pp. 56-72.

[94] Cfr. T. DE LAURETIS e S. HEATH, *The Cinematic Apparatus*, MacMillan, London 1980; PH. ROSEN (a cura di), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986.

Troviamo una visione altrettanto pessimistica del dispositivo, ma che al tempo stesso mostra come determinate pratiche concrete possono contrastarne gli effetti, nella teoria dei media di Vilém Flusser. In uno dei suoi libri piú noti, *Per una filosofia della fotografia* (1983)[95], Flusser presenta le immagini fotografiche come parte dell'universo delle «immagini tecniche» (*technische Bilder*): delle immagini, come abbiamo già visto, che sembrano simili alle «immagini tradizionali» (*traditionelle Bilder*) ma che in realtà ne differiscono profondamente, in quanto non sono la rappresentazione di stati di cose concretamente esperiti da un soggetto, bensí il risultato dell'azione di «apparecchi» tecnici (*Apparate*) il cui funzionamento è definito da «programmi» che sono dei «testi scientifici»:

> L'immagine tecnica è un'immagine prodotta da apparecchi. Poiché gli apparecchi sono a loro volta i prodotti dell'applicazione dei testi scientifici, le immagini tecniche sono prodotti indiretti dei testi scientifici. Ciò assegna loro, storicamente e ontologicamente, una posizione diversa da quella delle immagini tradizionali. Dal punto di vista storico, le immagini tradizionali precedono i testi di decine di millenni, e le immagini tecniche succedono a testi di gran lunga anteriori. Dal punto di vista ontologico, le immagini tradizionali sono astrazioni di primo grado, in quanto astraggono dal mondo concreto, mentre le immagini tecniche sono astrazioni di terzo grado: esse astraggono dai testi, che astraggono dalle immagini tradizionali, che a loro volta astraggono dal mondo concreto[96].

Ogni apparecchio è dunque per Flusser fondato su determinati programmi che ne definiscono le possibilità, come avviene in modo emblematico nel caso delle immagini fotografiche, il cui aspetto (a cui spesso vengono attribuite connotazioni di naturalità ed evidenza) è determinato artificialmente dalle leggi ottico-chimiche (e piú tardi elettronico-informatiche) sulle quali si fonda la tecnologia della macchina fotografica. L'unico modo di sottrarsi al condizionamento degli apparecchi e del progetto tecnico-politico di cui sono il veicolo – «l'universo fotografico è un mezzo per programmare con ferrea necessità la società [...] robotizz[ando] tutti gli aspetti della nostra vita»[97] – è secondo Flusser quello di agire «contro» gli apparecchi stessi, sovvertendone il programma (oggi parleremmo di *hacking*) e realizzando «immagini informative, mai viste prima, improbabili», capaci di aiutarci a «vedere in mo-

[95] V. FLUSSER, *Per una filosofia della fotografia* (1983), Bruno Mondadori, Milano 2006.

[96] *Ibid.*, p. 11.

[97] *Ibid.*, p. 94.

di sempre nuovi»[98]. Nello scenario conflittuale delineato da Flusser, da un lato vi sono dunque apparecchi programmati per realizzare pienamente e automaticamente tutte le proprie possibilità, e dall'altro individui che cercano di conservare un margine di libertà, producendo immagini che «non sono contenute nel programma dell'apparecchio»[99]. Conclude Flusser:

> La filosofia della fotografia è necessaria per portare alla coscienza la pratica fotografica; e ciò è a sua volta necessario perché in questa pratica appare un modello di libertà nel contesto generale postindustriale. La filosofia della fotografia deve rivelare che nell'ambito degli apparecchi automatici, programmati e programmanti non vi è posto per la libertà umana, per mostrare infine come sia comunque possibile aprire uno spazio alla libertà. [...] Una tale filosofia è necessaria, poiché è l'unica forma di rivoluzione che ci sia ancora concessa[100].

In anni piú recenti la questione dello statuto del dispositivo cinematografico è stata oggetto di una vera e propria *querelle des dispositifs*, per riprendere il titolo di un libro recente di Raymond Bellour (2012)[101]. Tale *querelle* ha visto opporsi, da un lato, posizioni come quelle di Aumont e dello stesso Bellour, secondo cui il dispositivo cinematografico avrebbe raggiunto nel corso del XX secolo una configurazione in qualche modo definitiva, che gli ha permesso di produrre un'esperienza spettatoriale ben precisa. Come scrive Bellour,

> la proiezione vissuta di un film nella sala cinematografica al buio, per il tempo prescritto di una visione piú o meno collettiva, è diventata e resta tuttora la condizione di un'esperienza unica di percezione e di memoria: una condizione che definisce il proprio spettatore e che ogni altra situazione di visione non fa che alterare, in misura diversa. Solo questa condizione merita di essere chiamata «cinema» (quale che sia il senso che questo termine può assumere in altri contesti)[102].

Dall'altro lato, troviamo invece posizioni come quelle di Philippe Dubois, François Albera, Maria Tortajada e Francesco Casetti, secondo cui il dispositivo cinematografico, considerato nel suo sviluppo storico e nelle sue manifestazioni contemporanee, in cui l'identità stessa del cinema è oggetto di tutta una serie di trasformazioni, deve essere interpretato in modo meno rigido e de-

[98] *Ibid.*, pp. 45, 78.
[99] *Ibid.*, p. 101.
[100] *Ibid.*, p. 60.
[101] R. BELLOUR, *La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012.
[102] *Ibid.*, p. 14.

terministico, e decisamente piú plastico e flessibile. Se Albera e Tortajada arrivano a dire che «le dispositif n'existe pas», perlomeno nell'accezione rigida e ideologica di Baudry[103], Casetti propone di interpretare il dispositivo come una sorta di «assemblage» di elementi eterogenei che sono stati oggetto, storicamente, di un continuo processo di riconfigurazione: nuovi tipi di cineprese e di proiettori, nuovi formati della pellicola e dello schermo, nuove architetture della sala cinematografica, passaggio del cinema dal muto al sonoro, dal bianco e nero al colore, dal 2D al 3D, dal sonoro monocanale allo stereo e al Dolby, dall'analogico al digitale. Un'idea, questa del dispositivo come *assemblage*, che aiuta a render conto di tutte quelle fasi della storia del cinema e dell'arte in cui il dispositivo è stato oggetto di continue sperimentazioni: dal «cinema simultaneo» o «policinema» (*Polykino*) di László Moholy-Nagy – uno schermo concavo e semisferico su cui proiettare piú film contemporaneamente, ottenendo degli effetti di montaggio spaziale e di sovrimpressione, come si vede nello schema pubblicato in *Pittura Fotografia Film*[104] – alle forme dell'*Expanded Cinema* cartografate da Gene Youngblood nel suo libro omonimo, fino alla proliferazione contemporanea delle videoinstallazioni (incluse quelle ambientali, interattive e immersive)[105] e all'esplorazione delle piú diverse forme di proiezione da parte di artisti come i già menzionati Pipilotti Rist e Tony Oursler.

8. *Archeologia e antropologia dei media, tecno-estetica.*

Le ultime prospettive di ricerca che presentiamo in questo capitolo riguardano da un lato alcune correnti della già nominata *Medienwissenschaft* o *Medientheorie* tedesca – la *Medienarchäologie* (archeologia dei media), la *Medienanthropologie* o *Mediale Anthropologie* (antropologia dei media) e la cosiddetta *Kulturtechnikfor-*

[103] F. ALBERA e M. TORTAJADA, *Le dispositif n'existe pas*, in IDD. (a cura di), *Ciné-dispositifs*, L'Âge d'Homme, Lausanne 2011, pp. 13-38.
[104] L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film* (1925, 1927), nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 40.
[105] Per quanto riguarda il campo delle videoinstallazioni interattive, un punto di riferimento importante è l'opera dello Studio Azzurro, su cui cfr. F. CIRIFINO e P. ROSA (a cura di), *Studio Azzurro. Ambienti sensibili. Esperienze tra interattività e narrazione*, Electa, Milano 1999; *Studio Azzurro. Musei di narrazione. Ambienti, percorsi interattivi e altri affreschi multimediali*, Silvana, Cinisello Balsamo 2011. Cfr. anche A. BALZOLA e P. ROSA, *L'arte fuori di sé: un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011.

schung (l'analisi delle «tecniche della cultura») – e dall'altro una prospettiva di ricerca che ha come punto di riferimento l'idea di «tecno-estetica» formulata dal filosofo francese Gilbert Simondon.

La *Medienwissenschaft*, come abbiamo già visto nel primo capitolo, si è sviluppata rapidamente in Germania a partire dalla metà degli anni Novanta – e quindi nello stesso periodo dei *visual culture studies* e della *Bildwissenschaft* – ponendo al centro dell'attenzione lo studio dei *Medien*, intendendo con questa espressione l'insieme di quegli *strumenti tecnici* e di quelle *operazioni* che contribuiscono alla costituzione di una cultura: quelle che in tedesco, come vedremo piú estesamente nel quinto capitolo, vengono chiamate *Kulturtechniken*, «tecniche della cultura» o «tecniche culturali»[106]. Considerato in questa prospettiva, come abbiamo già detto, il *pictorial* o *iconic turn* sarebbe una sottocategoria di un piú ampio *medial turn*, che avrebbe orientato le scienze umane nel loro complesso verso l'analisi del ruolo costitutivo dei *Medien* e delle *Kulturtechniken* – tra cui vanno annoverati i diversi tipi di rappresentazione visiva e i diversi dispositivi ottici – in tutti gli ambiti della cultura umana.

Se nei paragrafi precedenti abbiamo parlato di media artistici (introducendo le teorie della *medium specificity* e dell'intermedialità), cosí come di tutta la lunga tradizione che ha pensato il concetto di medium come equivalente a quelli di *milieu*, *environment*, *Umwelt* e atmosfera, ora si tratta di prendere in considerazione una nozione di media piú strettamente collegata alla tecnica. Con il termine *Medien*, all'interno della *Medienwissenschaft*, viene infatti indicato l'insieme degli strumenti e delle operazioni che costituisce le condizioni di possibilità – l'*a priori* tecnico-materiale, storicamente determinato – di ogni forma di esperienza e di conoscenza, cosí come di ogni processo culturale. Considerati in quest'ottica, i *Medien* sono tutti quegli strumenti tecnologici che consentono di svolgere *operazioni* culturalmente fondamentali come registrare, archiviare, rappresentare, fingere, documentare, trasmettere, comunicare, condividere, localizzare, calcolare, classificare, disporre, organizzare...: operazioni che producono diverse forme di rappresentazione le quali, a loro volta, hanno un impatto immediato sulle forme del sapere.

Lo studioso che per primo ha interpretato questa prospettiva

[106] Sul concetto di *Kulturtechnik*, in traduzione inglese, cfr. B. SIEGERT, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Fordham University Press, New York 2015.

in modo esemplare, dando vita a quel versante della *Medienwissenschaft* che è noto come *Medienarchäologie*, è stato il già citato teorico tedesco Friedrich Kittler. Sin dai suoi primi scritti, egli elabora una visione fortemente deterministica, anti-ermeneutica e anti-umanistica dei *media*. Come leggiamo nel suo libro piú noto – *Gramophone, Film, Typewriter* («Grammofono, film, macchina da scrivere», 1986) – «i media determinano la nostra situazione», nessuna produzione di senso è possibile senza il ricorso a determinati strumenti tecnico-materiali e il «cosiddetto uomo»[107] è indissolubilmente inserito in una rete di «sistemi di iscrizione» (quelli che Kittler chiama *Aufschreibesysteme*)[108] che svolgono quelle operazioni di registrazione, archiviazione, elaborazione e trasmissione che strutturano profondamente ogni campo dell'esperienza e del sapere. Se Foucault, nella sua «archeologia del sapere», aveva analizzato gli «enunciati» e le «formazioni discorsive» che con le loro diverse configurazioni costituiscono i diversi campi del sapere[109], l'«archeologia dei media» elaborata da Kittler si sposta dal piano del «discorso» a quello degli *a priori* tecnico-materiali della cultura.

Considerati in questa prospettiva, fotografia, cinema e televisione sono *Medien* che svolgono determinate operazioni culturalmente significative. In *Gramophone, Film, Typewriter*, per esempio, il cinema viene considerato principalmente dal punto di vista della sua capacità di registrazione e archiviazione e messo in relazione, da un lato, in quanto strumento di registrazione e di conservazione di fenomeni ottici, con *media* acustici come il cilindro fonografico di Edison e il disco grammofonico di Berliner, e dall'altro, in quanto strumento capace di scomporre in unità discrete (i fotogrammi) dei fenomeni continui, con la scomposizione delle parole in lettere operata dalla macchina da scrivere. A partire da questi presupposti, Kittler mostra come il cinema abbia svolto un ruolo culturale fondamentale all'inizio del XX secolo, condizionando profondamente, per esempio, l'interpretazione della mente e delle sue operazioni proposta dalla «psicotecnica» (*Psychotechnik*) di uno psicologo influente come Hugo Münsterberg, autore di uno dei primi testi teorici sul cinema: *The Photoplay. A Psychological Study* (1916)[110].

[107] F. A. KITTLER, *Gramophone, Film, Typewriter* (1986), trad. e introduzione di G. Winthrop-Young e M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999, *Preface*, p. XXXIX.

[108] ID., *Discourse Networks 1800-1900*, Stanford University Press, Stanford 1990.

[109] M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano 1999.

[110] H. MÜNSTERBERG, *Film: uno studio psicologico e altri scritti*, a cura di D. Spinosa, con un'appendice sulla ricezione critica; postfazione di G. Bruno, Bulzoni, Roma 2010.

Allievo diretto di Kittler, Bernhard Siegert ha sviluppato in particolare la nozione di *Kulturtechnik*, mostrandone l'interesse per gli studi sulle immagini e la cultura visuale. In un libro recente, come vedremo piú approfonditamente nel quinto capitolo, Siegert studia la rappresentazione prospettica teorizzata da Alberti nel *De pictura* (con il suo ricorso a un *velum* di tessuto capace di intersecare la piramide visiva con il suo intreccio di fili perpendicolari) come parte di una storia piú ampia: quella delle *griglie ortogonali* che la modernità ha elaborato per ordinare e cartografare diverse regioni dello spazio, al fine di rendere facilmente *reperibili* gli oggetti e i soggetti che vi si trovano (come scrive Alberti, la rappresentazione prospettica fa sí che «omnia in locis suis disposita», «tutte le cose [siano] disposte nei loro luoghi»)[111]. In quanto *Kulturtechnik*, la griglia ortogonale, le cui origini si trovano nelle pratiche manuali e meccaniche della tessitura, è uno strumento tassonomico e diagrammatico a cui si è fatto ricorso in contesti culturali diversi, con funzioni di volta in volta legate all'amministrazione, alla geografia, alla topografia, al commercio e alla comunicazione. Tra gli esempi fatti da Siegert, accanto al *velum* albertiano, troviamo le forme topografiche e le griglie urbanistiche introdotte dalla dominazione spagnola nelle colonie centro- e latino-americane (da Santo Domingo a Città del Messico, da Lima a Buenos Aires), i *surveys* topografici eseguiti a fine Settecento per mappare i territori dell'America del Nord ancora da conquistare, la *Bauordnungslehre* (*Dottrina dell'ordinamento architettonico*) pubblicata da Ernst Neufert nel 1943 con una prefazione di Albert Speer, e le riflessioni di Le Corbusier sul ruolo della griglia e delle strutture cellulari e modulari nella pianificazione urbanistica: quattro esempi estremamente diversi, ma tutti accomunati dal ricorso alla griglia come strumento diagrammatico.

Come scrive Siegert,

> considerata come *Kulturtechnik*, la griglia ha una triplice funzione. Innanzitutto è una tecnica di visualizzazione che, attraverso un dato algoritmo, ci consente di proiettare il mondo tridimensionale su una superficie bidimensionale. In questo senso essa presuppone l'esistenza antecedente di uno spazio geometrico in cui gli oggetti sono collocati [...]. In secondo luogo, essa è un procedimento diagrammatico che fa ricorso a coordinate specifiche per registrare dei dati e che può essere implementato sia nel dominio del reale che in quello del simbolico (le griglie possono essere bi- o tridimensionali, oppure degli ibridi di 2D e 3D). In terzo luogo, la griglia serve a configurare un mondo di oggetti immaginato da un soggetto. Per dirla con Heidegger, è un *Gestell* [traducibile in italiano con «im-posizione» o «impianto»] finalizzato a rendere disponibile o controllabile tutto ciò che viene in esso concepito. La griglia, dunque, si rivolge a, e opera simbolicamente su, cose che sono state trasformate in dati[112].

[111] L. B. ALBERTI, *De Pictura*, versione latina, § 31.

La scelta di studiare le diverse forme di visualizzazione in termini di *Kulturtechnik* apre scenari interessanti, che risultano evidenti nel caso della prospettiva rinascimentale: reinterpretata in quest'ottica, la prospettiva viene fatta slittare dall'ambito della storia dell'arte e degli stili verso il contesto piú ampio delle «tecniche culturali» che storicamente hanno fatto ricorso alla griglia ortogonale e alla sua operatività con finalità, di volta in volta, cartografiche, topografiche, urbanistiche, progettuali, disciplinari.

Negli ultimi anni il campo della «archeologia dei media» si è sviluppato notevolmente, attraverso studi (di autori come Knut Ebeling, Thomas Elsaesser, Wolfgang Ernst, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, Wanda Strauven e Siegfried Zielinski) che hanno fatto riferimento all'idea di «archeologia» – interpretata di volta in volta come modello epistemologico fondato sull'idea di uno *scavo* attraverso le diverse stratificazioni di un passato sedimentatosi in tracce materiali, o come elaborazione di un nuovo approccio nei confronti della storia, sulla scorta dell'«archeologia del sapere» di Michel Foucault[113] – per esplorare fasi poco conosciute della storia dei media ottici, acustici e audiovisivi, mettere in discussione la prospettiva lineare e teleologica che ha caratterizzato tradizionalmente la storia di media come il cinema e la fotografia, ridefinire la relazione tra media «vecchi» e «nuovi», o ancora analizzare le pratiche artistiche fondate sulla riattivazione di tecnologie obsolete e in via di sparizione[114]. Autori come Thomas Elsaesser e Peter

[112] SIEGERT, *Cultural Techniques* cit., p. 98.

[113] FOUCAULT, *L'archeologia del sapere* cit. Per un'analisi dell'archeologia come modello epistemologico, nel duplice senso dello scavo e dell'«archeologia del sapere» di Foucault, cfr. K. EBELING, *Wilde Archäologien. Theorien materieller Kultur von Kant bis Kittler*, Kadmos, Berlin 2012; K. EBELING e S. ALTEKAMP (a cura di), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Fischer, Frankfurt am Main 2004.

[114] Thomas Elsaesser è stato uno dei primi a usare il termine «media archaeology» nell'introduzione al volume *Early Cinema: Space Frame Narrative*, Bfi, London 1990 (*Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology*, pp. 1-8). Lo stesso Elsaesser ha proposto l'idea di «archeologia dei *media*» come punto di riferimento per ripensare gli obiettivi della storia del cinema in *The new film history as media archaeology* (in «Cinémas: revue d'études cinématographiques», vol. XIV, 2004, n. 2-3, pp. 75-117). Per una presentazione generale del campo della «media archaeology», cfr. E. HUHTAMO e J. PARIKKA (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2011; J. PARIKKA, *What is Media Archaeology?*,

Geimer, in particolare, si sono rivolti alla storia del cinema e della fotografia secondo questa prospettiva, al fine di mettere in luce la «pre-» e la «post-storia» (*Vor-* e *Nachgeschichte*) di media che, anziché avere un'origine unica e chiaramente individuabile, sono situati tra una serie di «diversi passati» e di «futuri possibili»[115]. Studiosi come Jeffrey Sconce, Pascal Rousseau e Philippe Baudouin, invece, hanno interpretato l'archeologia dei media come un modo per ritornare su quel legame tra media e occultismo – insito nel duplice senso del termine *medium* – che una visione esclusivamente razionalistica e progressiva della tecnologia ha spesso finito per oscurare[116].

Un altro versante importante della *Medienwissenschaft* tedesca è la *Medienanthropologie* o *Mediale Anthropologie*, quell'antropologia dei media che, come abbiamo visto parlando di Benjamin, studia in termini filosofici il contributo dei *Medien* nel configurare ciò che consideriamo come «uomo» e come «esistenza umana». Anche in questo caso i punti di contatto con lo studio sulle immagini e la cultura visuale sono importanti, in quanto la *Medienanthropologie* dedica un'attenzione particolare al ruolo giocato dai media e dalla tecnologia in tutte le forme di esperienza sensibile (tra cui la visione), e considera le immagini come artefatti materiali che sono in stretta relazione con il corpo umano. L'«antropologia dell'immagine» (*Bild-Anthropologie*) elaborata da Hans Belting può essere considerata in questa prospettiva. Belting afferma infatti che il ruolo antropologico e culturale delle immagini – il fatto che viviamo con le immagini e comprendiamo il mondo attraverso immagini – può essere pienamente compreso solo studiando il modo in cui in

Polity, Cambridge 2012; W. STRAUVEN, *Media archaeology: Where film history, media art, and new media (can) meet*, in J. NORDEGRAAF, C. G. SABA, B. LE MAÎTRE e V. HEDIGER (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, pp. 59-79. Cfr. anche S. ZIELINSKI, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (2002), The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2006; ID., *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999.

[115] Di «several pasts» e «possible futures» del cinema parla Thomas Elsaesser nel suo *The new film history as media archaeology* cit., p. 113. Sulla «pre-» e «post-storia» della fotografia, cfr. invece GEIMER, *Bilder aus Versehen* cit., in particolare il cap. 1 (*Geschichte und «Vorgeschichte» der Fotografie*), pp. 21-55.

[116] Cfr. J. SCONCE, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, Durham 2000; P. ROUSSEAU, *Cosa mentale. Art et télépathie au XX^e siècle*, Éditions du Centre Pompidou Metz, Paris-Metz 2015. A Philippe Baudouin si deve infine la curatela dell'edizione francese di un progetto poco conosciuto di Thomas Edison, un «telefono» per entrare in comunicazione con i morti: cfr. TH. EDISON, *Le Royaume de l'au-delà*, preceduto da *Machines nécrophoniques de Ph. Baudouin*, Jerôme Millon, Grenoble 2015.

determinati contesti si è organizzata la triade fondamentale «immagine-medium-corpo». «Nessuna immagine visibile giunge a noi senza una mediazione», scrive Belting, e «il *cosa* di un'immagine (il problema di capire a che cosa serva un'immagine in quanto immagine, o a che cosa essa si riferisca in quanto immagine) dipende dal *come* essa trasmette il proprio messaggio»[117].

Uno degli aspetti piú interessanti dell'approccio di Belting è la scelta di considerare il corpo umano come «medium» fondamentale, per diverse ragioni: in quanto supporto fisico di iscrizione di immagini come quelle dei tatuaggi, delle maschere e del trucco; in quanto insieme di organi che rendono possibile la percezione visiva e l'esperienza delle immagini della memoria, dell'immaginazione e del sogno; infine, in quanto fulcro capace di innescare le tecniche e le operazioni volte alla produzione di immagini materiali. È grazie all'esperienza che facciamo del nostro proprio corpo come «medium vivente» che possiamo comprendere come un'immagine possa incarnarsi, incorporarsi nel proprio medium. In quest'ottica, un'attenzione particolare viene dedicata da Belting a quelle immagini che storicamente sono state prodotte nel quadro del culto dei morti, vale a dire come calchi, impronte, maschere mortuarie capaci di riempire, con la loro presenza visibile, il vuoto lasciato dall'assenza del corpo del defunto. La percezione di queste immagini originarie, prima risposta a un *bisogno di immagini* che è profondamente radicato nella natura umana, è una forma di «animazione» (*Belebung*), che conferisce vita a immagini concepite come modo di trattenere nel tempo delle sembianze sensibili destinate alla sparizione. Diverse manifestazioni di questo sguardo animante possono essere reperite secondo Belting lungo *tutta* la storia delle immagini, da quelle preistoriche fino a quelle digitali contemporanee. La *Bild-Anthropologie* non conosce quindi barriere temporali. Se la triade «immagine-medium-corpo» ha lo statuto di una costante sovrastorica, il modo in cui essa prende forma materialmente è radicato nella storia. Una storia composta da immagini che migrano attraverso il tempo e lo spazio incarnandosi in diversi media capaci di ospitarle e veicolarle, da media che a loro volta si trasformano con le tecniche, e da corpi le cui

[117] H. BELTING, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia* (2005), in A. PINOTTI e A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 73-98, qui p. 77. Cfr. anche H. BELTING, *Antropologia delle immagini* (2001), Carocci, Roma 2011.

capacità percettive sono costantemente ridefinite dagli artefatti che le inquadrano[118].

L'ultimo concetto che prenderemo in considerazione in questo capitolo è quello di «tecno-estetica», formulato da Gilbert Simondon in un breve testo del 1982 e ripreso da Pietro Montani in *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva* (2014), un libro che sviluppa le riflessioni pubblicate precedentemente in studi come *Bioestetica* (2007) e *L'immaginazione intermediale* (2010)[119].

Nel suo testo – la bozza di una lettera di cui non era prevista la pubblicazione, e che si inserisce nel dibattito avviato da Derrida in merito alla creazione del Collège international de philosophie a Parigi – Simondon si riallaccia alle riflessioni sul rapporto fra tecnica ed estetica contenute nella terza parte del suo libro piú noto, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958)[120], e parla della necessità di pensare alla fondazione di una «esthéto-technique ou techno-esthétique». Tale prospettiva dovrebbe indagare non solo il rapporto tra funzionalità e bellezza, ma anche la capacità degli oggetti tecnici, quando il loro uso avviene in modo facile e fluido, di produrre un piacere «sensorimotorio» e una «gioia strumentale» (*joie instrumentalisée*): «una comunicazione, mediata dall'utensile, con la cosa su cui esso opera»[121], che si manifesta anche nel caso degli strumenti artistici e musicali, in cui la materia plasmata sono di volta in volta i colori della pittura, la cera o il gesso della scultura, il suono in tutte le sue forme. L'arte, in altre parole, non è soltanto un insieme di oggetti da contemplare, ma anche un insieme di *azioni* sulla materia mediate da diversi oggetti tecnici, ognuno dei quali può essere la fonte di un piacere specifico. E l'estetica, aggiunge Simondon, non è solamente lo studio dell'esperienza dell'oggetto artistico da parte del fruitore, ma anche quello dell'esperienza sensoriale e del «sentimento tecno-estetico» provato dall'artista nel suo contatto con la materia mediato dagli strumenti di cui si avvale.

[118] Cfr. ID., *Immagine medium corpo* cit.

[119] Cfr. P. MONTANI, *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007; ID., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010; ID., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina, Milano 2014. Cfr. anche D. CECCHI, *La costituzione tecnica dell'umano*, Quodlibet, Macerata 2013.

[120] SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques* cit.

[121] ID., *Réflexions sur la techno-esthétique* (1982), in ID., *Sur la technique*, Puf, Paris 2014, p. 383.

Tra estetica e filosofia della tecnica non vi è dunque una separazione netta, ma piuttosto una serie di prospettive teoriche che si dispongono lungo uno «spettro continuo» e che convergono verso la questione essenziale del rapporto fra la nostra esperienza sensibile e la tecnica in tutte le sue forme[122].

Curatore dell'ampia edizione italiana degli scritti di Ėjzenštejn e autore di un'importante serie di contributi recenti sulla funzione testimoniale delle immagini[123] e sul nesso tra sensibilità, immaginazione, arte e tecnica in un quadro filosofico-antropologico, Montani riprende il concetto simondoniano di tecno-estetica al fine di analizzare la questione del nostro rapporto con la sfera iconica all'interno di una cultura visuale e di un panorama mediale caratterizzati dallo sviluppo senza precedenti di tecniche per la produzione, l'archiviazione, l'elaborazione e la trasmissione di immagini, concentrandosi sulla questione del rapporto tra le forme della sensibilità umana e l'insieme delle tecniche e degli artefatti inorganici in cui essa tende naturalmente a prolungarsi, delegando ad essi parte delle sue prestazioni. Questo processo di esternalizzazione, secondo Montani, può avvenire secondo due modalità principali: da un lato, attraverso forme di delega che tendono a produrre effetti di canalizzazione e di atrofizzazione della sensibilità e dell'immaginazione; dall'altro, attraverso forme di elaborazione del rapporto tra sensibilità e tecnica che invece si sviluppano secondo la logica di un'immaginazione propriamente intermediale e interattiva, capace di elaborare in modo costruttivo la relazione tra il soggetto e l'ambiente mediale che lo circonda. L'arte, l'uso artistico della tecnologia, può svolgere secondo Montani un ruolo fondamentale in questo quadro tecno-estetico: un quadro in cui l'esperienza ha luogo sempre all'interno di «ambienti associati», un'espressione che Montani riprende dal concetto di «milieu associé» formulato, come abbiamo già visto, da Simondon nel suo *Du mode d'existence des objets techniques*[124]. Lavorando sul montaggio e sul ri-montaggio delle immagini digitali conservate in quel grande archivio elettronico della memoria

[122] *Ibid.*, p. 384.

[123] Tra i vari contributi di Pietro Montani su questo tema, cfr. *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. GREGORY (a cura di), *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2009, pp. 477-89.

[124] Per una ripresa della nozione simondoniana di «milieu associé», cfr. MONTANI, *Tecnologie della sensibilità* cit., pp. 36 sgg., e ID., *Nuovi compiti per la teoria del cinema*, in «Fata Morgana», anno IX, n. 26 (maggio-agosto 2015), pp. 23-38.

storica che è internet – come abbiamo visto parlando delle forme contemporanee di cinema di *found footage* nel secondo capitolo – cosí come su un uso imprevisto e interattivo di nuove tecnologie come le *wearable technologies* (di cui i *Google Glasses* sono un esempio emblematico), l'arte può secondo Montani contribuire a un'esplorazione proficua, aperta e indeterminata dell'orizzonte tecno-estetico, constrastando ogni forma di standardizzazione del nostro rapporto con la tecnologia e di impoverimento della nostra esperienza sensibile.

Capitolo quinto

Alta e bassa definizione

Lo studio del ruolo dei supporti, dei media e dei dispositivi nel configurare la presenza di un'immagine o di una serie di immagini all'interno di un determinato contesto culturale, come abbiamo visto nel quarto capitolo, costituisce uno dei tratti fondamentali degli studi sulla cultura visuale: un tratto che li distingue nettamente da quegli approcci che studiano le immagini come entità immateriali, come *images* e non come *pictures*. In questo capitolo approfondiremo ulteriormente tale questione, prendendo in considerazione una distinzione – quella tra immagini in alta e immagini in bassa definizione – di cui studieremo le implicazioni estetiche, epistemologiche, politiche e culturali prima e dopo l'avvento delle tecnologie digitali. Come vedremo, il teorico dei media Marshall McLuhan è stato il primo a sottolineare l'importanza della distinzione tra alta e bassa definizione, su cui nel suo celebre *Understanding Media* (1964) si fonda la differenza tra media «caldi» (*hot*) e media «freddi» (*cold*, *cool*). Nei paragrafi di questo capitolo, dopo aver esaminato le tesi di McLuhan, sposteremo la nostra attenzione dal terreno dei media a quello altrettanto vasto delle immagini e seguiremo un percorso che ci condurrà a studiare, dagli anni Venti ai giorni nostri, le implicazioni dell'alta e della bassa definizione negli scritti e nelle opere di teorici, artisti, fotografi e registi tra cui troviamo Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, Pierre Restany e Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke, Thomas Hirschhorn, Thomas Ruff e Hito Steyerl. Alta e bassa definizione, come vedremo, dipendono sempre dalla *materialità* dei supporti, dei media e dei dispositivi che stabiliscono le condizioni di visibilità delle immagini intese come *pictures*, e possono essere interpretate in termini quantitativi, osservando il numero delle linee di un'incisione xilografica, dei punti del reticolato di una stampa a mezzatinta, o dei pixel di uno schermo televisivo. Questo aspetto quantitativo dell'alta e della bassa definizione determina però tutta una serie di conseguenze che riguardano il modo in cui le im-

magini rappresentano, documentano, testimoniano, comunicano e circolano all'interno di un determinato contesto culturale. Alta e bassa definizione sono quindi un esempio emblematico di come la dimensione tecnico-materiale delle immagini abbia sempre vaste implicazioni che gli studi sulla cultura visuale devono cercare di decifrare.

1. *Media caldi e freddi.*

La distinzione tra media «caldi» e media «freddi» è una delle pietre angolari della vasta costruzione teorica che McLuhan presenta in *Understanding Media*. La lunga sequenza di media analizzati dal teorico canadese nella seconda parte del libro – parola parlata, parola scritta, strade e percorsi di carta, numeri, abbigliamento, alloggi, denaro, orologi, stampa, fumetti, parola stampata, ruota, bicicletta e aeroplano, fotografia, giornali, automobile, pubblicità, giochi, telegrafo, macchina da scrivere, telefono, grammofono, cinema, radio, televisione, armi, automazione – conduce il lettore attraverso una serie di passaggi in cui si succedono media caratterizzati da temperature diverse e continui processi di riscaldamento e raffreddamento. Dalla *coolness* della cultura orale con cui si apre il libro si avanza gradualmente verso la *hotness* della stampa e della cultura meccanica, per poi ritornare verso la nuova *coolness* dell'èra elettrica e televisiva. L'intero percorso si svolge nel segno di una *meteorologia dei media*[1], capace di distinguere non soltanto le diverse temperature dei singoli media, ma anche i processi di riscaldamento e di raffreddamento a cui ogni singolo medium può essere sottoposto nella sua evoluzione e nella sua continua, inevitabile, coimplicazione con altri media all'interno di veri e propri «ambienti» (*environments*) mediali[2].

Le temperature di questi ambienti, come scrive McLuhan in *The Medium is the Massage*, possono essere artificialmente manipolate con una sorta di controllo termostatico che condiziona le nostre capacità percettive:

[1] Di «media meteorology» o «mediarology» parlano anche W. J. T. Mitchell e Mark B. N. Hansen nella loro *Introduction* a *Critical Terms for Media Studies*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2010, p. XIV.

[2] Per un'interpretazione della distinzione tra media caldi e freddi in relazione alla questione del cinema in 3D, cfr. F. CASETTI e A. SOMAINI, *The conflict between high definition and low definition in contemporary cinema*, in «Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies», 19 (2013), n. 4.

> Tutti i media ci investono pienamente. Sono talmente penetranti nelle loro conseguenze personali, politiche, economiche, estetiche, psicologiche, morali, etiche e sociali, da non lasciare alcuna parte di noi intatta, vergine, immutata. Il medium è il massaggio. Ogni interpretazione della trasformazione sociale e culturale è impossibile senza una conoscenza del modo in cui i media funzionano da ambienti [*environments*]. [...] E ora ci siamo resi conto della possibilità di organizzare l'intero ambiente umano [*the entire human environment*] come un'opera d'arte, come una macchina didattica destinata a massimizzare la percezione e a fare dell'apprendimento quotidiano un processo di scoperta. L'applicazione di questa nozione sarebbe l'equivalente di un controllo termostatico della temperatura ambiente. Appare piú che ragionevole estendere questo controllo a tutte le soglie sensoriali del nostro essere[3].

Il criterio attraverso il quale McLuhan distingue le diverse temperature mediali risiede nel livello di *definizione* dei messaggi veicolati dai diversi media, vale a dire nella quantità di dati e di dettagli con cui essi si presentano al proprio destinatario. La *definizione* in McLuhan non è ancora *risoluzione*, non è ancora fondata su un calcolo preciso del numero di pixel di un'immagine o di uno schermo, come avverrà con il passaggio alle tecnologie digitali: «definizione» è in McLuhan un termine che riguarda in generale la quantità di dettagli (linee, punti, segni di vario genere capaci di trasmettere determinate informazioni) che possono essere percepiti dal soggetto a cui il messaggio è rivolto. Come scrive ancora McLuhan, questa volta in *Understanding Media*:

> C'è un principio base che distingue un medium «caldo» come la radio o il cinema, da un medium «freddo» come il telefono o la tv. È caldo il medium che estende un unico senso fino a un'«alta definizione»: fino allo stato, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. Dal punto di vista visivo, una fotografia è un fattore di «alta definizione», mentre un *cartoon* comporta una «bassa definizione», in quanto contiene una quantità limitata di informazioni visive. Il telefono è un medium freddo, o a bassa definizione, perché attraverso l'orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, ovviamente, di ogni espressione orale rientrante nel discorso in genere perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell'ascoltatore. Viceversa i media caldi non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i media freddi implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico. È naturale quindi che un medium caldo come la radio abbia sull'utente effetti molto diversi da quelli di un medium freddo come il telefono[4].

[3] M. MCLUHAN e Q. FIORE, *Il Medium è il Massaggio* (1967), coordinazione di J. Agel, Feltrinelli, Milano 1968, pp. 26 e 68.

[4] M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* (1964), prefazione di P. Ortoleva, postfazione di P. Pallavicini, il Saggiatore, Milano 2008, p. 42.

Presente in diverse forme in tutti i capitoli di *Understanding Media*, la distinzione tra media caldi e freddi ha una funzione al tempo stesso *tassonomica*, *genealogica* e *valutativa* e implicazioni *estetiche*, *epistemologiche* e *politiche*.

Serve innanzitutto a *classificare* i diversi media in base a due criteri correlati: da un lato, la quantità di informazione contenuta nel messaggio e dall'altro, in modo inversamente proporzionale, il grado di partecipazione che ogni messaggio richiede al proprio destinatario. In quest'ottica, sono *hot* quei media che investono i propri destinatari con una tale ricchezza di informazioni da non richiedere alcuna forma di integrazione, mentre sono *cool* quei media che propongono ai propri destinatari messaggi a bassa definizione che devono essere in qualche modo *completati*, *integrati*, da un punto di vista al tempo stesso percettivo, interpretativo e sociale. «La forma calda esclude, la forma fredda include»[5], scrive McLuhan, che in base a questa distinzione considera come media caldi la scrittura alfabetica, il libro stampato, la fotografia, il grammofono, la radio e il cinema, mentre colloca nel campo dei media freddi la parola parlata, il manoscritto, il telefono, il fumetto, il romanzo giallo, il *cool jazz* e la televisione.

In secondo luogo, la differenza tra *hot* e *cool* serve a McLuhan a *distinguere diverse epoche* nella storia dei media, sottolineando in particolare i passaggi dalla freddezza dell'oralità originaria al calore della scrittura alfabetica, poi ancora dalla freddezza della cultura medievale fondata sulla trascrizione e sul commento di manoscritti al calore della cultura trasformata dalla diffusione della stampa gutenberghiana a caratteri mobili, per arrivare in ultimo a evidenziare un nuovo passaggio da un'epoca calda, l'epoca *meccanica*, a un'epoca fredda, l'epoca *elettrica*: «Era calda l'epoca ormai passata della meccanica, mentre siamo freddi noi dell'èra televisiva»[6].

Infine, la differenza tra media caldi e freddi consente a McLuhan di *valutare* la portata epistemica, economica, sociale e politica dei diversi media analizzati nei diversi capitoli di *Understanding Media*, sottolineando da un lato il fatto che i media caldi dell'èra meccanica tendono a favorire la diffusione della specializzazione professionale, del sapere logico-lineare, dell'individualismo, del nazionalismo e della razionalizzazione della cultura, e dall'altro il fatto che i media freddi dell'èra elettrica tendono invece a favorire il ritorno di forme di sapere integrali, non-lineari, simultanee, così come una nuova unità della comunità sociale e nuove forme di tribalismo.

[5] *Ibid.*, p. 43.
[6] *Ibid.*, p. 46.

È nel quadro di queste riflessioni sull'impatto culturale, sociale e politico dei media caldi e freddi che McLuhan esprime una chiara preferenza nei confronti dei secondi, caratterizzati simultaneamente da una bassa definizione e da un'alta partecipazione: «Noi l'avanguardia la troviamo nel freddo e nel primitivo, con la sua promessa di profondo coinvolgimento e di espressione integrale»[7].

2. *Tessere di mosaico, punti di inchiostro, pixel.*

Tra i media freddi, McLuhan attribuisce un chiaro primato alla televisione, che considera strettamente imparentata con i fumetti e i giornali popolari. Con questi essa condivide non solo il fatto di proporre messaggi a bassa definizione, che necessitano di essere integrati percettivamente da parte del destinatario con un «livello straordinario di partecipazione»[8], ma anche il fatto di essere costitutivamente una «forma a mosaico», «un piatto mosaico bidimensionale»[9], come possiamo constatare osservando la bassa definizione degli schermi televisivi degli anni Sessanta, quelli su cui fu trasmesso il dibattito elettorale fra Kennedy e Nixon commentato in *Understanding Media*. In quanto «forma a mosaico», lo schermo televisivo viene accostato da McLuhan a tutta una serie di forme tratte dalla storia dell'arte e della letteratura come i mosaici bizantini, «le rifrazioni luminose di Monet e Renoir»[10], la pittura divisionista e *pointilliste* di Seurat, la disposizione delle parole sul foglio nella poesia simbolista di Mallarmé...

Con la sua «maglia a mosaico» (*mosaic mesh*)[11] l'immagine televisiva, scrive McLuhan, è profondamente diversa dall'immagine fotografica e cinematografica, in quanto

> è visivamente scarsa di dati. Non è un fotogramma immobile. Non è neanche una fotografia ma un profilo in continua formazione di cose dipinte da un pennello elettronico. L'immagine televisiva offre allo spettatore circa tre milioni di puntini al secondo, ma egli ne accetta soltanto qualche dozzina per volta e con esse costruisce un'immagine. L'immagine cinematografica offre ogni se-

[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*, p. 278.
[9] *Ibid.*, p. 281.
[10] *Ibid.*, p. 277.
[11] *Ibid.*, p. 288.

condo molti milioni di dati in piú e lo spettatore, per formarsi un'impressione, non deve effettuare la stessa drastica riduzione, ma accettarla in blocco. Viceversa, lo spettatore del mosaico televisivo, dove l'immagine è controllata tecnicamente, riconfigura inconsapevolmente i puntini in un'astratta opera d'arte simile a quelle di Seurat o di Rouault[12].

Le tessere dei mosaici antichi, i punti di colore del *pointillisme* pittorico, i punti e le linee del telegrafo, i punti luminosi dello schermo televisivo cosí come i punti d'inchiostro delle tecniche moderne di riproduzione meccanica delle immagini – il retino fotografico della stampa a mezzatinta (in inglese *halftone*) usata per le «telefoto» (*wirephoto*) pubblicate su giornali e riviste a grande diffusione, con i suoi punti di grandezze variabili, cosí come i *Ben-Day dots* usati nei fumetti, colorati e di grandezza costante, entrambi eredi dei punti e delle linee delle precedenti tecniche di stampa mediante incisioni su legno, rame o pietra – attraversano come un filo rosso *Understanding Media*, dando vita a un'articolata *stigmatologia* (dal greco *stigma*, «punto»)[13] in cui la questione dell'alta e della bassa definizione si manifesta con tutte le sue implicazioni. Là dove i punti sono chiaramente visibili a occhio nudo, i messaggi veicolati dai media si collocano nel campo della bassa definizione, stimolando la partecipazione percettiva, cognitiva e sociale dello spettatore, invitato a riempire, per cosí dire, gli spazi rimasti liberi tra i punti. Là dove invece i punti non sono visibili a occhio nudo, lo spettatore si trova di fronte a una superficie piena, compatta, che non richiede alcuna forma di integrazione e di partecipazione. Là dove, infine, i punti da invisibili diventano visibili o viceversa, ecco che si assiste a fenomeni di raffreddamento o riscaldamento dei media a fronte dei quali lo sguardo teorico deve assumere una dimensione, per cosí dire, *meteorologica*, capace di cogliere con precisione tali variazioni termiche e di interpretarne le conseguenze.

L'idea mcluhaniana di una *meteorologia dei media* fondata sullo studio delle diverse temperature mediali in base alla distinzione tra alta e bassa definizione può essere trasposta dal campo generale dei media a quello – piú ristretto, e ciononostante vastissimo – delle immagini prodotte attraverso tecniche di visualizzazione che comportano il ricorso a diversi tipi di *punti*: dai punti del retino fotografico nelle fotografie stampate con la tecnica della mezzatina ai

[12] *Ibid.*, p. 281.

[13] Il concetto di «stigmatologia» (*stigmatologie*) viene sviluppato da Peter Szendy nel suo *À coup de points. La ponctuation comme expérience*, Minuit, Paris 2013, senza prendere però in considerazione i «punti» di cui si parla in questo saggio.

pixel di uno schermo digitale. In questo modo, la *meteorologia dei media* proposta da McLuhan può diventare una *meteorologia visiva*, una prospettiva a partire dalla quale possiamo analizzare tutta una serie di scritti teorici e di pratiche artistiche che hanno affrontato in diversi modi la questione dell'alta e della bassa definizione delle immagini. Nelle prossime pagine prenderemo in considerazione scritti e opere che vanno dal saggio *La fotografia* (1927) di Siegfried Kracauer ai quadri di Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke negli anni Sessanta, dal dibattito contemporaneo sulle implicazioni dell'alta e della bassa definizione nell'èra digitale alle opere di artisti e registi che hanno lavorato sui diversi livelli di risoluzione delle immagini digitali come Thomas Hirschhorn, Thomas Ruff, Hito Steyerl e Jacques Perconte. Il percorso che seguiremo tocca alcune delle tappe di quella vasta «genealogy of visual techniques from prints to pixels» che è stata ricostruita recentemente da Sean Cubitt nel suo *The Practice of Light* (2014): una genealogia che vede nei punti disposti ordinatamente nella griglia ortogonale del retino della stampa fotografica a mezzatinta – elaborata inizialmente da Fox Talbot, perfezionata negli anni Ottanta del XIX secolo da Frederic Ives e infine affermatasi nel corso degli anni Venti del Novecento come la tecnica di stampa grazie alla quale grandi quantità di fotografie cominciano a circolare su quotidiani e riviste ad ampia diffusione – il diretto antecedente dei punti luminosi degli schermi televisivi e dei pixel delle immagini digitali contemporanee[14].

3. *La diva e il retino fotografico.*

Quasi quarant'anni prima di *Understanding Media* la questione della visibilità o meno dei puntini del retino fotografico delle fotografie stampate sui giornali e sulle riviste è al centro di un testo fondamentale per quegli studi sulla cultura visuale che indagano le implicazioni estetiche, epistemologiche e politiche della *materialità* delle immagini e delle loro forme di riproduzione e circolazione: il saggio *La fotografia*, pubblicato da Siegfried Kracauer nell'ottobre 1927 nella «Frankfurter Zeitung». Negli stessi anni in cui Walter

[14] S. CUBITT, *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) - London 2014, in particolare il cap. III (*Surface*), pp. 79-111.

Benjamin, come abbiamo visto nel secondo capitolo, sottolinea in saggi come *Novità sui fiori* (1928) e *Piccola storia della fotografia* (1931) la capacità della fotografia di rivelare, grazie all'ingrandimento e al *ralenti* (in tedesco *Zeitlupe*, letteralmente «lente di ingrandimento del tempo»), «nuovi mondi di immagini»[15] e un «inconscio ottico»[16] inaccessibile a occhio nudo, e in cui Moholy-Nagy celebra la fotografia come un «nuovo strumento visivo» dotato di una vista al tempo stesso «esatta», «rapida», tecnologicamente «aumentata» e «penetrante»[17], capace di «rendere visibili [...] fenomeni che sfuggono alla percezione o alla ricezione del nostro strumento ottico, l'occhio»[18], Kracauer presenta nel saggio *La fotografia* un percorso che in poche pagine prende le mosse dalla questione della visibilità del retino fotografico per formulare tutta una serie di tesi circa il rapporto complesso tra fotografia, storia e memoria:

> Ecco come appare la *diva del cinema*. Ha 24 anni. Sulla copertina di un settimanale illustrato è raffigurata al Lido, davanti all'Hotel Excelsior. Siamo in settembre. Se qualcuno guardasse attraverso la lente di ingrandimento vedrebbe il retino [*Raster*], quei milioni di piccolissimi punti da cui sono formati la diva, le onde e l'hotel. L'immagine, naturalmente, non è intesa a mostrare il reticolo di punti [*Punktnetz*], ma la diva, in carne ed ossa, al Lido. Epoca: il tempo presente. La didascalia la definisce demoniaca, la nostra diva demoniaca. Ciò non di meno, la donna non è priva di una certa espressività: la pettinatura con la frangetta, l'atteggiamento seducente del capo, le dodici ciglia a destra e a sinistra – tutti dettagli che vengono ben colti dalla macchina fotografica – sono lí, rigorosamente disposti nello spazio. L'immagine è perfetta. Non manca nulla[19].

Vista dalla distanza normale da cui si osserva una pagina di giornale, l'immagine fotografica della giovane diva appare come «un'apparizione senza lacune»[20]: una superficie compatta, continua, piena. Osservata invece con una lente di ingrandimento, ecco che i «milioni di piccolissimi punti» che la compongono – i punti del retino fotografico tipico della tecnica di stampa a mezzatinta – diventano visibili: da continua, l'immagine diventa discontinua, composta da unità discrete, tra le quali sono visibili degli interstizi, degli spazi vuoti.

Nel prosieguo del saggio, il modo in cui Kracauer discute la relazione tra fotografia, storia e memoria dipende strettamente da queste due diverse visioni dell'immagine fotografica: da un lato come immagine ad alta definizione, ricca di dettagli al punto che questi diventano impercettibili a occhio nudo, e dall'altro come immagine a bassa definizione, le cui componenti costitutive sono visibili grazie a quello sguardo tecnicizzato che è lo sguardo attraverso la lente di ingrandimento.

Per quanto riguarda la relazione tra *fotografia* e *memoria*, Kracauer afferma che mentre l'immagine fotografica è un'immagine che riproduce in modo completo, neutro e oggettivo una porzione di spazio e di tempo – «la fotografia coglie il dato fattuale come un *continuum* spaziale (e temporale)»[21] – l'immagine mnestica è invece sempre un'immagine incompleta, parziale, frammentaria: «La memoria non comprende né l'immagine spaziale totale né l'intero decorso temporale di un evento. Rispetto alla fotografia, le sue annotazioni sono incomplete»[22].

Per quanto riguarda invece la relazione tra *fotografia* e *storia*, Kracauer sostiene la tesi secondo cui, considerata come immagine in *alta definizione*, in cui i «milioni di piccolissimi punti» del retino fotografico non sono visibili, l'immagine fotografica sembra avere un'analogia profonda con la concezione della storia propria dello storicismo tedesco ottocentesco, l'*Historismus*, con la sua ambizione a ricostruire in modo completo, senza lacune, il *continuum* dei processi storici. Lo storicismo, scrive Kracauer,

> si è affermato pressappoco contemporaneamente alla moderna tecnica fotografica. I suoi rappresentanti, tutto sommato, ritengono di poter spiegare qualunque fenomeno sulla sola base della sua genesi. Essi ritengono, ad ogni modo, di poter cogliere la realtà storica ricostruendo la catena degli avvenimenti nella loro successione temporale, senza tralasciare nulla. Mentre la fotografia offre un continuum spaziale, lo storicismo vorrebbe colmare il continuum temporale. [...] Allo storicismo interessa la fotografia del tempo. Alla fotografia del tempo da esso effettuata corrisponderebbe un film di dimensioni titaniche [*ein Riesenfilm*, «un film gigantesco»] capace di riprodurre, assumendoli da ogni angolo visuale, tutti i processi connessi nel tempo[23].

[15] W. BENJAMIN, *Novità sui fiori* (1928), in ID., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 222.

[16] ID., *Piccola storia della fotografia* (1931), *ibid.*, p. 230; ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (prima versione dattiloscritta, 1935-36), *ibid.*, p. 42.

[17] L. MOHOLY-NAGY, *A new instrument of vision* (1933), in K. PASSUTH, *Moholy-Nagy*, Thames & Hudson, London 1985, p. 327.

[18] L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film* (1925, 1927), nuova edizione italiana a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 26.

[19] S. KRACAUER, *La fotografia* (1927), in ID., *La massa come ornamento*, prefazione di R. Bodei, Prismi, Napoli 1982, pp. 111-12.

[20] *Ibid.*

[21] *Ibid.*, p. 115.

[22] *Ibid.*, p. 114.

[23] *Ibid.* L'idea che la visione della storia propria dello storicismo ottocentesco sia quella di una storia da ricostruire con precisione «punto per punto», senza lacune, viene menzionata anche da Walter Benjamin nell'*Exposé* con cui nel 1939, in francese, presenta i

Considerata però come immagine in *bassa definizione*, in cui i punti del retino fotografico diventano visibili esibendo al tempo stesso i vuoti, le lacune che li separano, l'immagine fotografica si presta a essere presa come modello per un'altra visione della storia: una che non mira a ricostruire il passato come un *continuum*, bensí a scomporlo in frammenti e a rimontarli in nuove configurazioni secondo il principio operativo del *montaggio*. Nelle ultime pagine del suo saggio, in un passo che abbiamo in parte già citato, Kracauer parla della fotografia come di una tecnica capace di scomporre il reale in una serie di frammenti che sono gli elementi sparsi di una «natura non penetrata dalla coscienza»[24]. «Dal momento in cui nulla tiene piú insieme i singoli elementi, – scrive Kracauer, – le entità naturali vanno in pezzi. L'archivio fotografico raccoglie, riproducendoli, gli ultimi elementi della natura estraniata dal significato» e «le immagini dell'entità naturale dissolta nei suoi elementi sono rimesse alla coscienza perché ne possa disporre liberamente»[25]. Ecco che allora a quel «film gigantesco», che corrispondeva all'idea di storia propria dello storicismo, subentra un'idea di storia che prende piuttosto come modello un cinema in cui il montaggio sia in grado di «dimostrare la *provvisorietà* di tutte le configurazioni date»:

> Nulla può rendere piú evidente il disordine dei residui rispecchiati nella fotografia che l'annullare ogni normale rapporto tra gli elementi della natura. Tra le possibilità intrinseche al film c'è proprio quella di sconvolgere questi elementi. Il film realizza questa possibilità laddove, associando parti e dettagli, dà vita a configurazioni inconsuete[26].

Se ora dagli anni Venti e Trenta, in cui autori come Kracauer, Benjamin e Moholy-Nagy si interrogano sulle implicazioni dell'alta e della bassa definizione delle immagini foto-cinematografiche, ritorniamo verso gli anni Sessanta, quelli in cui McLuhan scrive

contenuti del libro che avrebbe dovuto intitolarsi *Paris, Capitale du XIXe siècle*: «L'objet de ce livre est une illusion exprimée par Schopenhauer, dans cette formule que pour saisir l'essence de l'histoire il suffit de comparer Hérodote et la Presse du Matin. C'est là l'expression de la sensation de vertige caractéristique pour la conception que le siècle dernier se faisait de l'histoire. Elle correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimitée de faits figés sous forme de choses. Le résidu caractéristique de cette conception est ce qu'on a appelé "L'Histoire de la Civilisation", qui fait l'inventaire des formes de vie et des créations de l'humanité point par point» (W. BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, in ID., *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 19).

[24] KRACAUER, *La fotografia* cit., p. 125.

[25] *Ibid.*, p. 126.

[26] *Ibid.*

Understanding Media, possiamo notare come la questione dei diversi livelli di definizione delle immagini tecnicamente riprodotte diventa l'oggetto centrale di una serie di pratiche che lavorano, ancora una volta, sul significato del retino fotografico e sulla sua visibilità o invisibilità. Artisti come Alain Jacquet in Francia, Roy Lichtenstein negli Stati Uniti e Sigmar Polke in Germania introducono nelle loro opere grafiche o pittoriche i punti di grandezza variabile dei procedimenti meccanici di stampa a mezzatinta e i *Ben-Day dots* di grandezza omogenea usati per i fumetti, traendone di volta in volta delle conclusioni per quanto riguarda lo statuto dell'opera d'arte nell'epoca della riproduzione tecnica delle immagini, cosí come lo statuto della pittura come ambiente, come *medium*, in cui è possibile *rimontare* immagini provenienti dal passato o dalla piú stretta attualità.

4. *«Art Mécanique», «Ben-Day dots», «halftone».*

In *Understanding Media* McLuhan insiste a piú riprese sul ruolo che l'arte può giocare all'interno di un panorama mediale caratterizzato da continui processi di rimediazione e da continue variazioni di temperatura. In un quadro complessivo in cui «l'incrocio o l'ibridazione dei media libera un gran numero di forze ed energie nuove come accade con la fissione o la fusione»[27], l'artista ha come compito, scrive McLuhan, quello di «cercar di fare assumere ai media piú antichi [*older media*] posizioni che permettano di prestare attenzione ai nuovi»[28]. Quest'ultima frase sembra riassumere esattamente l'approccio alla pittura di artisti come Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke che, attraverso gli strumenti offerti dalla pittura come *older medium*, cercano di indirizzare l'attenzione verso le nuove forme di riproduzione tecnica delle immagini, a cominciare dal reticolato di punti delle *wirephotos* e dai *Ben-Day dots* dei fumetti.

[27] MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* cit., p. 58.

[28] *Ibid.*, p. 231. Sul ruolo attribuito da McLuhan all'arte in *Understanding Media*, cfr. anche questo passo: «Se gli uomini riuscissero a convincersi che l'arte è una precisa conoscenza anticipata di come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia, non diventerebbero forse tutti artisti? O non comincerebbero forse a tradurre con cura le nuove forme d'arte in carte di navigazione sociale? Sarei curioso di sapere che cosa accadrebbe se l'arte all'improvviso fosse riconosciuta per quello che è, un'esatta informazione, cioè, del modo in cui va predisposta la psiche per prevenire il prossimo colpo delle nostre estese facoltà» (p. 79).

In un breve manifesto pubblicato nel 1966 con il titolo *L'Art Mécanique*, il critico francese Pierre Restany parla di una «vita artistica contemporanea» che deve prendere coscienza della nuova «natura moderna, industriale e urbana» nella quale l'arte è ormai collocata[29]. Tra le forme maggiormente capaci di rispondere a questa situazione, secondo Restany, vi sono quei tentativi che «tendono alla ristrutturazione dell'immagine bidimensionale, vale a dire di un'immagine che resta legata alla bidimensionalità del supporto della tela sebbene sia prodotta attraverso procedimenti industriali»[30]. Tra questi «procedimenti industriali» Restany menziona «le tecniche di riporto fotografico attraverso serigrafia, gli ingrandimenti di belinogrammi [fotografie trasmesse a distanza con la tecnica della *fototelegrafia*], le stampe dirette o le decalcomanie di clichés, i riquadri tipografici, le stampe a grande tiratura su tela o su plastica»[31].

Tra gli artisti nominati da Restany nel suo manifesto come rappresentanti di una nuova «arte meccanica» – Béguier, Bertini, Pol Bury, Jacquet, Nikos, Rotella – Alain Jacquet, in particolare, sembra interessarsi alle proprietà e alle implicazioni del retino fotografico. Nel suo *Déjeuner sur l'herbe* (1964), prima opera di *Mec'art* (da *Art Mécanique*) dell'artista[32], il celebre quadro di Manet viene reinterpretato attraverso un procedimento di serigrafia che trasferisce sulla tela vari strati di punti di colori e grandezze variabili. Il risultato è un quadro che sembra un ingrandimento eccessivo di una riproduzione fotografica, in cui il retino si è sgranato ed è diventato pienamente visibile[33] (tav. XII).

Negli stessi anni, negli Stati Uniti, Andy Warhol adotta il procedimento della serigrafia per produrre diverse versioni di celebri icone moderne come i volti di Marilyn Monroe e Liz Taylor, o di immagini di cronaca che circolano sui quotidiani popolari come gli incidenti mortali e le sedie elettriche della serie *Death and Disaster*. Roy Lichtenstein, dal canto suo, riproduce accuratamente

[29] P. RESTANY, *L'Art mécanique*, articolo pubblicato nel catalogo *Donner à voir 4*, Galerie Zunini, Paris 1966, senza numero di pagina.

[30] *Ibid.*

[31] *Ibid.*

[32] Il termine *Mec'art* indica una corrente artistica formatasi nel 1963 e consacrata da una mostra organizzata da Pierre Restany nel 1965 presso la Galerie J a Parigi. Cfr. *Mec-Art*, Il Dialogo, Milano 1979.

[33] Le figure rappresentate nel *Déjeuner sur l'herbe* di Jacquet sono il critico Pierre Restany, sua moglie, la gallerista Jeannine de Goldschmidt, il pittore Mario Schifano e Jacqueline Lafon, sorella della moglie di Restany.

nei propri quadri, anche lui con una tecnica serigrafica sempre piú accurata, i *Ben-Day dots* circolari, di dimensioni costanti, tipici dei fumetti, alternandoli con vaste aree di colore uniforme. *Look Mickey* (1961) è il primo di una serie di quadri in cui Lichtenstein utilizza quei punti che diventeranno il segno distintivo di tutta la sua opera, fino alla sua morte nel 1997. La bassa definizione delle immagini dei fumetti – già sottolineata da McLuhan che, come abbiamo visto, in *Understanding Media* parla delle *comics* come di un tipico medium freddo, strettamente imparentato con la televisione – viene evidenziata da Lichtenstein nei suoi quadri, in cui quei punti che nel fumetto stampato sono a malapena visibili vengono chiaramente esibiti. In un quadro emblematico come *Magnifying Glass* (1963) l'uso di una lente d'ingrandimento – proprio come quella usata da Kracauer per osservare da vicino il reticolato di punti della fotografia della giovane diva – serve a evidenziare, con un gesto chiaramente auto-referenziale, gli elementi costitutivi dell'immagine tecnicamente riprodotta che la pittura reinterpreta e rimedia (fig. 26). In un'intervista con John Coplans realizzata nel 1970, dieci anni dopo aver cominciato a riprodurre nei suoi quadri immagini tratte dai fumetti, Lichtenstein sottolinea i molteplici significati del suo ricorso ai punti detti *Ben-Day dots*:

> I punti possono avere un significato puramente decorativo, oppure rinviare a una tecnica industriale di disposizione del colore, a una tecnica di trasmissione di dati, o ancora essere interpretati come un segno che l'immagine è un falso[34].

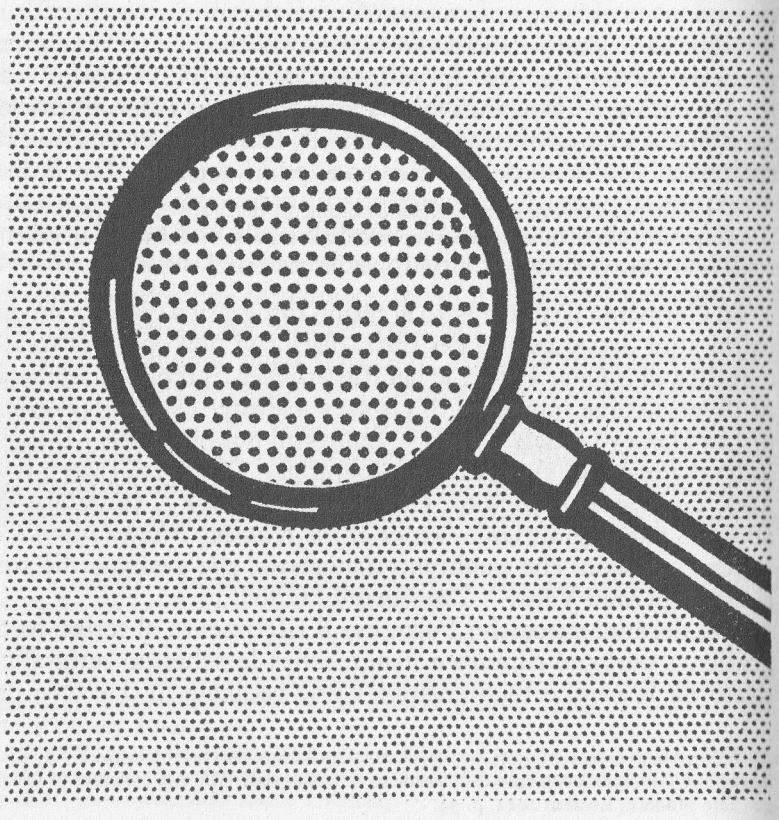
In Germania il riferimento al retino fotografico diventa sin dai primi anni Sessanta uno dei tratti distintivi dell'opera pittorica e grafica di Sigmar Polke, le cui *Rasterbilder* riprendono immagini diverse come immagini di cronaca – *Raster Drawing (Portrait of Lee Harvey Oswald)*, 1963 –, immagini pubblicitarie – *Doughnuts/Berliner* (1965) –, ritratti fotografici – *Ohne Titel* (1965; tav. XIII), *Girlfriends* (1965-66), *Female Head* (1966) –, fotografie di anonimi paesaggi urbani – *Front of the Housing Block* (1967) – o ancora immagini che sembrano richiamarsi alle avanguardie storiche degli anni Venti – *Constructivist* (1968).

Nei decenni successivi Polke usa il riferimento al retino fotografico – perlopiú dipinto a mano, senza lo schermo serigrafico usato da Warhol e Lichtenstein, come vediamo in due foto del

[34] Roy Lichtenstein in J. COPLANS, *Interview: Roy Lichtenstein* (1970), citato in *Roy Lichtenstein: A Retrospective*, a cura di J. Rondeau e S. Wagstaff, The Art Institute of Chicago - Tate Modern, London 2012, p. 34.

1967 e del 2007 che lo ritraggono intento a dipingere, rispettivamente *Front of the Housing Block* (1967) e *Putti (You Experience Countless Moments of Joy in Your Private Life Today)* (2007) – come strumento attraverso cui lavorare su immagini stratificate, in cui frammenti estratti da contesti storico-culturali diversi coesistono anacronicamente all'interno dei margini del quadro. In un quadro del 1983 intitolato *Degenerate Art (Entartete Kunst)*, per esempio, i punti del retino fotografico vengono utilizzati per sovrapporre un frammento di una fotografia che vede una lunga fila di persone in coda di fronte all'ingresso della famigerata mostra del 1937 *Entartete Kunst* a uno sfondo giallo-grigio in cui sono visibili ampie

Figura 26.
Roy Lichtenstein, *Magnifying Glass*, olio su tela, 1963.



pennellate e diverse colature di vernice a smalto, mentre *Putti (You Experience Countless Moments of Joy in Your Private Life Today)* fa ricorso a una tecnica simile per sovrapporre un frammento di una stampa barocca viennese che mostra dei putti alati che tirano un carretto a uno sfondo astratto, azzurro e violaceo. Attraverso una serie di rimediazioni che vedono il passaggio da un originale (la fotografia del pubblico di *Entartete Kunst*, la stampa barocca) alla sua riproduzione fotografica, e poi da questa a una stampa a mezzatinta il cui retino viene a sua volta ingrandito, rifotografato, proiettato sulla superficie del quadro e ridipinto, Polke sottolinea la capacità delle immagini di migrare da un contesto all'altro attraverso diverse forme di riproduzione meccanica e manuale, ma anche gli slittamenti di senso, le distorsioni e le anacronie prodotte da tali migrazioni.

5. *Il «Raster» come «Kulturtechnik».*

In un articolo pubblicato nel 1966 con il titolo *Kultur des Rasters*, in cui il *Raster* è il retino della stampa a mezzatinta, Polke sottolinea come tale retino, con la sua natura di griglia ortogonale, sia in realtà «un sistema, un principio, un metodo, una struttura» per «dividere, disperdere, organizzare e rendere tutto uguale»: non solo quindi un sistema per la stampa di immagini, ma anche una tecnica dalle ampie implicazioni epistemiche e sociali. Come scrive Polke,

> mi piace l'aspetto tecnico del retino, la sua qualità industriale. Una qualità che mi fa venire in mente le idee di moltiplicazione e riproduzione, entrambe in rapporto con quella di imitazione. Mi piace la qualità impersonale, neutrale e artificiale di queste immagini. [...] Mi piace anche il fatto che ingrandendo il retino le immagini diventano sfuocate e i punti cominciano a muoversi. Mi piace, infine, il fatto che il contenuto delle immagini diventa da riconoscibile irriconoscibile, producendo una situazione ambigua, aperta... In quest'ottica, penso che il modo in cui io uso il Raster rifletta e interpreti una condizione piú generale: la struttura del nostro tempo, la struttura di un ordinamento sociale, di una cultura. Una cultura standardizzata, divisa, frammentata, razionalizzata, suddivisa in gruppi, specializzata[35].

In uno studio che abbiamo già citato nel quarto capitolo – *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of*

[35] Sigmar Polke in D. HÜLSMANNS, *Kultur des Rasters*, in «Rheinische Post», 10 maggio 1966, citato in K. ROTTMANN, *Polke in context: A chronology*, in *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, a cura di K. Halbreich con M. B. Godfrey, L. Tattersall e M. Schaefer, The Museum of Modern Art, New York 2014, p. 53.

the Real (2015) – il teorico dei media tedesco Bernhard Siegert insiste, come Polke negli anni Sessanta, sulle implicazioni della griglia, del *Raster*, presentandola come un esempio paradigmatico di *Kulturtechnik*: una tecnica capace di contribuire in modo significativo alla costituzione di ciò che consideriamo come «cultura», dispiegando la sua funzione di ordinamento, disposizione, collocazione, rappresentazione, riproduzione, controllo, uniformazione, in campi diversi che vanno dalla rappresentazione pittorica a quella topografica, dall'amministrazione al controllo politico e sociale (fig. 27). Interpretata in questo modo, la griglia è un medium nel senso di un ambiente bidimensionale chiaramente strutturato e ordinato in cui ogni elemento che si trova nello spazio tridimensionale può essere chiaramente rappresentato, individuato e indicato

Figura 27.

Incisione pubblicata nel trattato di Jacopo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, Stamparia camerale, Roma 1611.

attraverso una forma di *deissi*: «La griglia, – scrive Siegert, – è un medium che rende operativa la deissi. Ci consente di connettere le procedure deittiche con delle catene di operazioni simboliche che producono effetti nel reale»[36].

Anche Sean Cubitt, nella sua «genealogy of visual techniques from prints to pixels», insiste sull'implicita funzione di ordinamento e controllo che è insita nella griglia, e proprio come Siegert inserisce il retino fotografico della stampa a mezzatinta in una lunga genealogia di tecniche di visualizzazione. Nel caso di Siegert, la genealogia prende le mosse dall'uso del velo teorizzato da Leon Battista Alberti nel *De pictura*: «il velo di Alberti è alla base di tutte quelle procedure tecniche di visualizzazione che, fino al XX secolo, impiegano tecniche di riproduzione fondate sul ricorso a reticolati perforati e del retino della stampa a mezzatinta. Sin dalla fine del XIX secolo, la grafica industriale ha utilizzato dei sistemi codificati di perforazione per trasporre e trasmettere il retino della stampa a mezzatinta. Il velo albertiano sopravvive perciò nelle tecnologie contemporanee di stampa»[37]. Nel caso di Cubitt, invece, la genealogia conduce dalle tecniche fondate sull'intaglio alla stampa a mezzatinta fino alle *raster images* digitali e ai tabulati Excel, sottolineando la crescente portata epistemica e sociale della griglia cartesiana nelle sue diverse forme:

> La griglia cartesiana, una delle grandi invenzioni della modernità – dalle sue origini nella matematica dei grafici alla pianificazione urbanistica e all'arte moderna, dal reticolato di longitudine e latitudine usato nelle rappresentazioni geografiche alle colonne e alle righe dei file di Microsoft Excel – si è affermata come strumento fondamentale sia per gli studi statistici delle scienze sociali sia per l'amministrazione biopolitica delle popolazioni nel tardo XIX secolo. Nelle sue applicazioni fondamentali nel campo della finanza, dai registri a partita doppia ai documenti di analisi contabile, cosí come nella disposizione ordinata delle merci negli scaffali di un supermercato, la griglia è uno strumento organizzativo fondamentale nell'economia contemporanea: l'espressione visibile dell'equivalenza generale di tutte le merci, la loro fondamentale identità le une con le altre. La griglia cosí come si manifesta nella configurazione degli schermi elettronici è quindi l'espressione dell'epoca che l'ha prodotta e un principio organizzativo che, nel dar forma e struttura alle immagini e ai testi nei mezzi di comunicazione piú diffusi, contribuisce a dar forma all'epoca stessa che l'ha inventata[38].

[36] B. SIEGERT, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Fordham University, New York 2015, p. 98.

[37] *Ibid.*, p. 99.

[38] CUBITT, *The Practice of Light* cit., pp. 99-100.

Lo stretto legame tra griglia, visualizzazione, organizzazione e controllo sottolineato da Siegert e Cubitt è al centro di una delle ultime mostre di Polke, la *History of Everything* del 2002. Polke fa ricorso ancora una volta ai punti di un retino e alle loro variazioni di scala – questa volta non i punti del retino della stampa fotografica a mezzatinta, ma quello delle stampanti a getto d'inchiostro, ampiamente diffuse all'inizio degli anni 2000 – per mostrare come anche le immagini ad alta definizione prodotte da dispositivi di sorveglianza, come le videocamere installate sui droni usati durante la guerra contro i talebani e Al Qaeda in Afghanistan, possono produrre degli effetti opposti rispetto a quelli per cui sono state concepite, in modo tale che la precisione panottica finisce per dar vita a immagini in cui le figure si dissolvono in punti sparsi, diventando completamente irriconoscibili.

Il punto di partenza della mostra *History of Everything* è una riproduzione in grande formato di un diagramma con cui un quotidiano tedesco, «Die Welt am Sonntag», aveva spiegato l'uso dei droni in Afghanistan nella guerra scatenata in seguito agli attacchi dell'11 settembre: il modo in cui le immagini captate dai droni venivano inviate via satellite alle basi militari americane negli Stati Uniti, al fine di far sí che da tali basi partisse poi pochi secondi dopo l'ordine di bersagliare gli obiettivi selezionati.

Polke comincia con il riprodurre in grande formato, disponendolo come carta da parati in due pareti ad angolo, un frammento del diagramma, con il risultato che i punti del retino, ingranditi e visti da vicino, diventano un'immagine astratta e irriconoscibile (il titolo dell'opera è *Corner Piece: War and/or Peace*, 2002). Un quadro di grandi dimensioni, intitolato *I Live in My Own World, But It's Ok, They Know Me Here* (2002), ripropone ulteriormente ingrandito e irriconoscibile il frammento del diagramma in cui sono mostrati i bersagli da colpire, due supposti guerriglieri talebani afgani in sella a un cavallo. Un'altra opera, un pannello con dodici riquadri intitolato *I Don't Really Think About Anything Too Much* (2002), mostra al centro l'immagine ingrandita, quasi irriconoscibile, dei due talebani a cavallo, con i punti del retino ben visibili e spaziati, e intorno tutta una serie di immagini che assomigliano in qualche modo a quella dei talebani pur ritraendo cose completamente diverse: una persona in piedi, una persona seduta, due bambini che giocano... La disposizione reticolare dei punti perde la sua natura di griglia capace di attribuire con precisione un'identità a tutti gli elementi che vi sono disposti e diventa invece uno spazio

indeterminato che genera errori e fraintendimenti. Attraverso una sequenza di passaggi e di ingrandimenti, quella che doveva essere una dimostrazione dell'onnipotenza visiva e panottica dei droni, capaci di permettere la distruzione quasi immediata di bersagli individuati dall'alto e da lontano, finisce per essere un'esibizione di tutte le perdite di senso che possono essere causate dalle variazioni di scala e di livello di definizione, cosí come avviene peraltro anche nei quadri appartenenti alla serie dei *Printing Errors* – per esempio, *As Long as the Connections to Reality Are Missing* (1998).

Con opere di questo tipo Polke ritorna ancora una volta sulle implicazioni del reticolato di punti che caratterizza tutta una serie di tecniche per la riproduzione di immagini, dalla stampa a mezzatinta alle stampanti laser. Una mostra come *History of Everything*, però, si colloca in una fase che è ormai caratterizzata dalla diffusione capillare delle immagini e degli schermi *digitali*: una fase in cui la questione dell'alta e bassa definizione tende a diventare sempre piú una questione di *risoluzione*, di numero di pixel. Anche in questo caso, come vedremo ora nell'ultima sezione di questo capitolo, è possibile individuare artisti, fotografi e registi che si comportano come *meteorologi* della cultura visuale che li circonda, studiando da vicino le tecniche che producono le variazioni di definizione e di temperatura delle immagini ed esplorandone le diverse implicazioni estetiche, epistemologiche e politiche[39].

6. *Ingrandimento, compressione, «data moshing».*

Le implicazioni economiche e politiche dell'alta e della bassa definizione nell'èra di internet, dei *social media* e dei siti di condivisione di file digitali *peer-to-peer* sono ben riassunte da Hito Steyerl in un articolo intitolato *In defense of the poor image* (2009). L'autore presenta le «poor images» come una sorta di «lumpen proletarian in the class society of appearances», il sottoproletariato di un sistema mediale dominato da un'industria e da un marketing che promuovono senza sosta un progresso continuo e illi-

[39] Sul tema dell'alta e della bassa definizione delle immagini, cfr. il catalogo della mostra *Auflösung* organizzata in tre fasi da Friederike Anders, Anke Hoffmann e Christin Lahr alla Neue Gesellschaft für Bildende Kunst di Berlino nel 2006. Il catalogo, edito da NGBK, contiene saggi di C. Pias, B. Schneider, U. Holl, H. Willis, M. Conrads e Ch. Schulzki-Haddouti. Cfr. anche *Basse déf. Partage de données*, Les Presses du réel, Dijon 2007, con saggi di N. Thély e D. Pasquier.

mitato verso l'alta definizione degli schermi e delle videocamere digitali, un'alta definizione a cui viene associato il prestigio della tecnologia avanzata:

> L'immagine povera è una copia in movimento. La sua qualità è bassa, la sua risoluzione inferiore alla norma. Quanto piú circola rapidamente, tanto piú si deteriora. È lo spettro di un'immagine, una *preview*, un *thumbnail*, un'idea errante, un'immagine itinerante distribuita gratuitamente, che si muove a fatica attraverso reti troppo lente: un'immagine compressa, riprodotta, copiata illegalmente, remixata, trasferita da un canale all'altro. L'immagine povera è uno straccio o uno squarcio; un file .avi o .jpg, una forma di sottoproletariato tra le classi sociali in cui sono suddivise le immagini, classificata e giudicata in base al suo grado di risoluzione. L'immagine povera è stata caricata, scaricata, condivisa, riformattata e rimontata. È un'immagine che trasforma la qualità in accessibilità, il valore cultuale in valore espositivo, i film in *clips*, la contemplazione in distrazione. L'immagine povera viene liberata dallo spazio chiuso dei cinema e degli archivi e proiettata nell'incertezza digitale, al costo della sua stessa sostanza. L'immagine povera tende all'astrazione: è un'idea visiva colta nel suo divenire. L'immagine povera è il bastardo illecito di quinta generazione di un'immagine originale. La sua genealogia è dubbia, i nomi dei file in cui è salvata sono intenzionalmente scritti in modo non corretto. È un'immagine che sfida le logiche della proprietà privata, della difesa della cultura nazionale, dello stesso copyright. Viene trasmessa come esca, come diversivo, come indice o come richiamo della sua identità visiva precedente. È un'immagine che si fa beffe delle promesse della tecnologia digitale. Spesso è alterata fino al punto da diventare una macchia sfuocata, ed è lecito domandarsi se possa essere veramente considerata come un'immagine. Solo la tecnologia digitale poteva produrre un'immagine cosí degradata[40].

All'interno di questo panorama iconico, gerarchico e caratterizzato da una corsa continua verso l'alta definizione – una corsa in cui i parametri cambiano in continuazione, dal momento che l'alta definizione di oggi è destinata con ogni probabilità a diventare la bassa definizione di domani – le immagini «povere» possiedono caratteristiche specifiche. Grazie alla compressione e alla leggerezza dei file e dei formati in cui sono codificate (.jpg, .avi, .mp4, .mov, .gif ecc.), hanno capacità di circolazione, di condivisione e di trasformazione superiori a quelle delle immagini in alta definizione. Sono entità plastiche, instabili, costantemente in movimento, e sottoposte a una serie indefinita di migrazioni, manipolazioni, de- e ri-codificazioni, condivisioni e disseminazioni, appropriazioni e riappropriazioni che finiscono spesso per degradarle ulteriormente, ma che al tempo stesso mettono in crisi ogni tentativo di limitarne

[40] H. STEYERL, *In defense of the poor image*, in «e-flux journal», #10, 11-2009, consultabile al sito http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/.

la circolazione e difenderne il copyright. Come scrive Hito Steyerl, le proprietà delle immagini in bassa definizione ci invitano a ridefinire ciò che intendiamo per «valore» di un'immagine:

> Oltre al valore dipendente dal grado di risoluzione e al valore di scambio, si può immaginare un altro tipo di valore definito dalla velocità, dall'intensità e dalla diffusione. Le immagini povere sono povere perché sono molto compresse per poter viaggiare rapidamente. Perdono in consistenza per guadagnare in velocità[41].

Un'altra proprietà fondamentale delle immagini in bassa definizione all'interno di un panorama iconico e mediale rivolto costantemente verso un incremento del livello di definizione è quella di rinviare a uno stadio dello sviluppo tecnologico anteriore rispetto a quello attuale. La bassa definizione, detto in altri termini, viene considerata come un sintomo di imperfezione, e con il suo aspetto sfocato e granulare rinvia a un passato che il marketing tecnologico cerca di presentarci come obsoleto, ma che visto secondo altre prospettive può diventare oggetto di nostalgia. Cosí si spiega il proliferare, in una fase ormai avanzata del processo di digitalizzazione delle immagini e dei dispositivi di ripresa, di software che propongono un ritorno a graffi, sgranature, sfocature, sovra- o sottoesposizioni che erano moneta corrente nell'epoca della fotografia e del cinema analogici, dalle diapositive alle polaroid, dalla pellicola in 16 a quella in 35 millimetri. Programmi come *FilmLooks* o *CineGrain* propongono di ottenere, in digitale, tutta una serie di effetti che includono «grandma's attic», «hand crank», «saloon fight», «silent movie», «Woodstock 1969», «damaged film» e persino «dirt and hairs»: un vero e proprio viaggio all'indietro nel tempo, verso gli anni Sessanta del concerto di Woodstock o della giovinezza dei genitori, o verso quello dell'epoca del cinema muto (fig. 28).

Un diverso viaggio nel tempo reso possibile dalle variazioni di definizione è quello che troviamo nei documentari della serie francese *Apocalypse*, prodotta da Isabelle Clarke e Daniel Costelle, con la voce di Mathieu Kassovitz, per l'emittente televisiva France 2. In questi documentari – dedicati alla Prima e alla Seconda guerra mondiale, alla figura di Hitler e a quella di Stalin – compaiono esclusivamente immagini d'archivio, originariamente in bianco e nero ma artificialmente colorate attraverso tecniche digitali. Il risultato, molto controverso – autori come Didi-Huberman vi han-

[41] Ivi.

no visto un'inopportuna manipolazione d'immagini d'archivio[42] –, è un duplice slittamento temporale: dal passato verso il presente, in quanto la colorazione delle immagini d'archivio le avvicina a un universo televisivo ormai interamente a colori, ma anche dal presente verso il passato, in quanto il tipo di colorazione che gli autori di *Apocalypse* hanno cercato di riprodurre è quello delle fotografie *autochrome* degli anni Dieci (brevettate nel 1903 dai fratelli Lumière), per la serie dedicata alla Prima guerra mondiale (tav. XIV a-c), e quello delle prime pellicole cinematografiche a co-

[42] Cfr. l'articolo pubblicato da Didi-Huberman sul quotidiano «Libération» il 22 settembre 2009 con il titolo *En mettre plein les yeux et rendre Apocalypse irregardable*: http://www.liberation.fr/ecrans/2009/09/22/en-mettre-plein-les-yeux-et-rendre-apocalypse-irregardable_952332.

Figura 28.

Schermata dal sito www.filmlooks.com con diverse tipologie di «film looks» prodotti in digitale.

lori, per la serie dedicata alla Seconda guerra mondiale. Attraverso questa sofisticata manipolazione cromatica e temporale i documentari della serie *Apocalypse* non mirano a rendere le immagini del passato *omogenee* rispetto a quelle del presente, ma piuttosto ad *avvicinarle* al presente mantenendo comunque una *distanza* attraverso il ricorso a una gamma cromatica percepita ormai come appartenente a un'altra epoca.

In anni recenti la manipolazione dei diversi livelli di definizione è stata anche l'oggetto di tutta una serie di interventi da parte di artisti, fotografi e registi le cui opere mettono in gioco in modo sempre piú consapevole e articolato tutte le implicazioni estetiche, epistemiche e politiche delle diverse «temperature» delle immagini e dei loro diversi processi di riscaldamento e raffreddamento.

Nel campo del cinema *mainstream* si possono ricordare film come *Nemico pubblico* (Tony Scott, 1998), in cui l'uso di diversi tipi di immagini di sorveglianza percorre tutti i gradi di definizione; *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999) e la serie dei *Paranormal Activity* (il primo dei quali è stato diretto da Oren Peli nel 2007), nei quali la bassa definizione svolge un effetto di autenticazione nel quadro del genere del cinema *horror*; film d'animazione come *Pixels* (Chris Columbus, 2015), che richiamano l'estetica in bassa definizione di videogiochi come il vecchio *Pac-Man* (ideato da Tohru Iwatani e prodotto dalla Midway Games nel 1980). E poi film come *Nella valle di Elah* (Paul Haggis, 2007) e *Redacted* (Brian De Palma, 2007), che hanno trattato in modo diverso le vicende collegate alla guerra in Iraq, in un contesto militare e mediatico in cui le immagini di guerra in alta e bassa definizione (prodotte da videocamere installate su missili, droni, satelliti, o gestite manualmente da soldati, civili, troupe televisive) finiscono per circolare attraverso la rete, sottoponendosi allo sguardo di pubblici profondamente diversi e proponendosi di volta in volta come forme di testimonianza e documentazione o come strumento di propaganda politica e ideologica.

Nel campo dell'arte contemporanea e del cinema sperimentale quattro esempi fra i tanti che si potrebbero fare ci possono aiutare a capire come la questione dell'alta e della bassa definizione delle immagini sia al centro di diverse pratiche che si ricollegano in modi diversi all'esplorazione delle *raster images* che abbiamo trovato in Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke. La griglia-come-*Kulturtechnik* con cui artisti e registi attivi negli ultimi anni si confrontano incessantemente non è piú quella del reticolato foto-

grafico della stampa a mezzatinta, ma piuttosto quella, onnipresente, dei pixel delle immagini e degli schermi digitali.

Il primo esempio è quello del fotografo tedesco Thomas Ruff, nell'opera del quale alta e bassa definizione coesistono alternandosi o intrecciandosi l'una con l'altra. Se da un lato Ruff, allievo di Bernd e Hilla Becher alla Kunstakademie di Düsseldorf, persegue un'idea di fotografia come visione statica, oggettiva, frontale, seriale e in alta definizione di oggetti, luoghi e persone – pensiamo a serie fotografiche come *Portraits* (1981-91) e *Häuser* (1987-91), che richiamano da un lato la serialità *neusachlich* dei ritratti di August Sander e dall'altro l'opera fotografica dei Becher dedicata all'architettura industriale – dall'altro, in serie come *Nacht* (1992-1996), *Nudes* (2003) e, soprattutto, *jpegs* (2004-2009), è la bassa definizione delle immagini a venire in primo piano.

Realizzata durante gli anni della Prima guerra del Golfo, in un momento in cui il pubblico mondiale scopriva le immagini prodotte dalle videocamere a raggi infrarossi usate dall'esercito americano e da reti televisive come la Cnn, cosí come le immagini sgranate delle videocamere installate sulle punte dei missili lanciati contro gli obiettivi sul territorio iracheno, la serie *Nacht* – da cui provengono le quattro immagini sulla copertina di questo libro – presenta una serie di immagini di edifici e di spazi urbani che sembrano provenire da videocamere di sorveglianza a raggi infrarossi. Con i loro margini circolari che rinviano alla visione attraverso uno zoom a distanza, il loro colore verdastro uniforme, le sfuocature prodotte dal riverbero delle fonti di luce artificiale (finestre con la luce accesa, lampioni, fari), le immagini di Ruff evocano la presenza di uno sguardo sorvegliante notturno, tecnologico, panottico e opprimente.

La serie *Nudes* gioca a sua volta sulla bassa definizione, ma in modo diverso, mostrando immagini pornografiche riprese da internet e sfuocate con tecniche digitali, mentre la serie *jpegs* presenta stampe di grandi dimensioni (188 x 188 cm o 297 x 364 cm) di immagini in bassa definizione in formato .jpg[43]: un formato comunemente usato sin dall'inizio degli anni Novanta che deriva il suo nome dal Joint Photographic Experts Group, che per primo ha prodotto questo algoritmo di compressione che si è imposto rapidamente come un formato standard sia per le fotocamere digitali sia

[43] TH. RUFF, *jpegs*, con un saggio di B. Simpson, Aperture, New York 2009.

per le immagini che circolano su internet[44]. Le immagini utilizzate da Ruff sono immagini *trovate* sul web e mostrano scene diverse tra le quali vi sono catastrofi umane e naturali – le nuvole a fungo causate dalle esplosioni atomiche, le immagini iconiche dell'attacco al World Trade Center (tav. XV) i campi petroliferi in fiamme durante la Seconda guerra del Golfo, l'eruzione di un vulcano – ma anche paesaggi naturali come diverse scene di bosco con neve, foschia o i raggi di luce filtrati dai rami, lo scorrere dell'acqua di una cascata, una veduta marina, un fiume, alcune rovine avvolte dalla vegetazione... L'ingrandimento di queste immagini altamente compresse (la compressione prodotta dal formato .jpg può ridurre di nove decimi il peso dell'immagine di partenza, senza effetti visibili se l'immagine rimane di dimensioni medio-piccole) produce forme estreme di pixelatura che la stampa in alta definizione esibisce in tutti i loro dettagli, pixel per pixel, finendo, paradossalmente, per *mostrare in alta definizione gli effetti della bassa definizione*.

Gli elementi atmosferici spesso presenti nelle immagini della serie *jpegs* – vapore, fumo, pioggia, acqua, raggi di luce – vengono resi attraverso l'effetto di sfocatura prodotto da una pixelatura che è essa stessa, in un certo senso, una testimonianza del carattere *atmosferico* di queste immagini: della loro natura *leggera, dispersa e diffusa*, della loro capacità di circolare rapidamente attraverso quell'immenso ambiente in costante trasformazione che è la rete, cambiando continuamente di definizione e quindi di temperatura. Riallacciandosi a tutta una tradizione pittorica e fotografica che ha fatto dello sfumato atmosferico il suo tratto distintivo – pensiamo ai quadri di Turner, al pittorialismo fotografico di Robert Demachy o Alfred Stieglitz, all'impressionismo di Monet o al *pointillisme* di Seurat già menzionato da McLuhan in relazione al «mosaico» dell'immagine televisiva[45] – Ruff reinterpreta il senso dello sfumato e la dimensione atmosferica delle immagini nell'èra del digitale, esibendo il reticolato di pixel in cui si manifesta ancora una volta la griglia come *Kulturtechnik*.

Il secondo esempio è quello dell'artista Thomas Hirschhorn, che nelle sue opere recenti ha rivolto la sua attenzione alle immagini fotografiche e televisive che ritraggono i corpi straziati delle

[44] Un contributo importante a quella che potremmo considerare come una *format theory*, una teoria dei diversi formati digitali, si trova in J. STERNE, *Mp3: The Meaning of a Format*, Duke University Press, Durham-London 2012.

[45] Per una storia dello sfumato tra pittura, fotografia, cinema e media, cfr. W. ULLRICH, *Die Geschichte der Unschärfe*, Wagenbach, Berlin 2009.

vittime dei conflitti in corso negli ultimi anni, studiando le modalità della loro circolazione e le forme di censura e di alterazione a cui sono spesso sottoposte, nel tentativo di attenuarne l'impatto. Tra queste forme un ruolo specifico è quello giocato dalla *pixelizzazione*, un ingrandimento delle zone dell'immagine considerate piú scioccanti che le rende a pena riconoscibili, anche se in modo indiretto finisce per sottolinearne ulteriormente il carattere sconvolgente. In un testo pubblicato in occasione della mostra *Pixel-Collage* (tav. XVI), tenutasi nel febbraio 2016 alla Galerie Chantal Crousel a Parigi, Hirschhorn sottolinea la funzione censoria e gerarchizzante della pixelizzazione, le cui implicazioni politiche (attenuazione dell'orrore della guerra, occultamento delle vittime civili) si nascondono spesso dietro l'intenzione, discutibile, di proteggere la sensibilità dello spettatore.

Un tentativo, per alcuni aspetti analogo e per molti altri profondamente diverso da quello di Thomas Ruff di reinterpretare l'estetica del sublime tradizionalmente associata allo sfumato e alla rappresentazione di panorami naturali, è rintracciabile nell'opera di un altro artista, il francese Jacques Perconte, i cui film e le cui opere video costituiscono una vasta esplorazione dei diversi livelli di definizione delle immagini digitali. Perconte lavora in modo creativo e anarchico su diverse forme di compressione delle immagini digitali, in particolare su quelle forme di *lossy data compression* che, al contrario delle forme di *lossless compression*, producono delle distorsioni e delle pixelizzazioni evidenti, chiamate in inglese *compression artifacts*: degli «artefatti», delle configurazioni di pixel prodotte da un intenzionale pervertimento delle tecniche di compressione, una forma di *compression hacking* conosciuto anche con il termine *datamoshing*[46].

Cosí come in Ruff, anche in Perconte uno dei punti di partenza è l'estetica del sublime associata allo sfumato. Un'opera come *Chuva* (2012), per esempio, prende le mosse dalla veduta in alta definizione di un'ampia distesa marina con tutti gli elementi atmosferici che la caratterizzano (nuvole, vento, pioggia, riflessi di luce), per poi deformarla progressivamente attraverso gli effetti prodotti da un software generativo appositamente elaborato dall'artista, facendo emergere forme di *plasticità* e di *matericità* che sono

[46] Sulla pratica del *datamoshing*, cfr. la conferenza online di Thomas Y. Levin, *Datamoshing as Syntactic Form*, accessibile attraverso il link https://www.youtube.com/watch?v=iuIu-LIRO7Y.

specifiche delle immagini digitali: effetti di vibrazione, pixelatura, sgranatura, aberrazione formale e cromatica sempre diversi e instabili (lontani dalle forme spesso ripetitive del *datamoshing* diffuso su internet) che sono il risultato di un'alterazione del «corretto» funzionamento di programmi di compressione normalmente finalizzati a ridurre il peso delle immagini senza comprometterne la riconoscibilità. Un processo simile è al centro di *Ettrick. Scottish Borders* (2015), in cui è il paesaggio naturale visto dall'interno di una macchina in movimento a subire tutta una serie di deformazioni che ne esaltano il potenziale plastico (tav. XVII a-d). *La vague* (2015), invece, prende le mosse dal celebre dipinto omonimo di Gustave Courbet del 1869, mentre *Marines* (2015) ritorna ancora una volta sulla tradizione delle vedute marine.

In un panorama mediatico e tecnologico che, come abbiamo visto, è caratterizzato da una corsa continua verso l'alta definizione, l'opera di Perconte si inserisce in modo controcorrente e parassitario, operando un *détournement* di software concepiti con altre funzioni, cancellando determinate parti dei programmi e inserendone di nuove, studiando con attenzione ciò che produce determinati malfunzionamenti o *glitch*, con l'obiettivo di portare alla luce tutta una serie di effetti visivi che in un'ottica *standard* sarebbero considerati degli errori. Cosí come Ruff, anche Perconte è mosso dall'intenzione di esibire pienamente, attraverso le sue aberrazioni, quella che potremmo considerare come la *faktura* (riprendendo il termine teorizzato dal costruttivismo russo) delle immagini digitali, producendo, come l'artista dichiara in un'intervista, «delle immagini che contengono l'espressione del loro supporto, vale a dire delle immagini sulla cui superficie si manifestano gli effetti della circolazione, attraverso diversi dispositivi tecnologici, delle informazioni in esse registrate»[47].

A cinquant'anni dalla pubblicazione di *Understanding Media*, e a quasi novant'anni da quella del saggio sulla fotografia di Kracauer, la questione delle implicazioni estetiche, epistemiche e culturali dell'alta e della bassa definizione delle immagini resta dunque una questione di grande attualità. Lo sviluppo tecnologico ha fatto sí che al reticolato ortogonale di punti delle stampe fotografiche a

[47] La citazione proviene dall'intervista di Raphaël Nieuwjaer a Jacques Perconte accessibile attraverso il link http://www.debordements.fr/spip.php?article365. Sull'opera di Jacques Perconte, cfr. B. JACOBS, *Esthétique du signal*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2016 (i.c.s.).

mezzatinta si sia gradualmente sostituita la griglia cartesiana dei pixel degli schermi digitali. Ciò che però non è cambiato è il fatto che queste diverse tecniche di visualizzazione, fondate sul ricorso alla *Kulturtechnik* della griglia, producono una serie indefinita di immagini dotate di diversi livelli di definizione e quindi, in termini mcluhaniani, di diverse temperature. Interpretata in questa prospettiva, la cultura visuale contemporanea può diventare l'oggetto di una nuova iconologia concepita come una forma di *meteorologia visiva*: un'analisi del formarsi e dello sciogliersi di diverse correnti termiche che caratterizzano il nostro ambiente iconico mediale e del modo in cui tali correnti ridefiniscono il nostro panorama percettivo.

Capitolo sesto

Gli usi sociali delle immagini

A conclusione di questo percorso nel complesso ambito degli studi sulla cultura visuale – dopo aver trattato della caratterizzazione transdisciplinare del campo di ricerca e del modo in cui tale campo si perimetra rispetto ad altri approcci teorici e metodologici all'ambito delle *pictures*; delle eterogenee componenti che lo costituiscono genealogicamente nel Novecento; del rapporto delle immagini con l'occhio, lo sguardo e la spettatorialità; del ruolo giocato da supporti, media e dispositivi nel configurare la presenza delle immagini all'interno di un contesto culturale dato, approfondendo in particolare le implicazioni dell'alta e della bassa definizione – giungiamo al variegato, polimorfo e cangiante mondo degli usi sociali delle immagini.

Pretendere di poter conseguire in tale vastissimo ambito una qualche forma di esaustività (seppur commisurata alla natura introduttiva del presente volume) sarebbe un gesto ingenuo e votato all'inesorabile fallimento. Dovendo necessariamente operare delle drastiche scelte, offriremo una campionatura di rilevanti tipologie di uso delle immagini nella sfera sociale, rivolgendoci soprattutto a quelle che piú hanno attirato l'attenzione dei ricercatori di cultura visuale in questi ultimi anni: la questione, insieme antropologica ed evoluzionistica, dell'origine delle immagini all'alba dell'umanità; il rapporto tra segno iconico, morte e sfera del sacro; le immagini come documenti storici e prove testimoniali; l'iconosfera nelle sue interazioni con il corpo.

All'esame delle singole tipologie di usi sociali che abbiamo selezionato faremo precedere una riflessione generale sulle immagini come «atti» e un paragrafo che prenderà in considerazione i concetti-chiave con i quali negli studi di cultura visuale si qualificano gli interventi e le operazioni socialmente rilevanti intorno alle, e tramite le, immagini.

1. *Le immagini come atti.*

Collocarsi nell'orizzonte problematico degli usi sociali delle immagini significa estendere alla sfera iconica quel che nelle *Ricerche*

filosofiche (scritte fra il 1936 e il 1949 e pubblicate postume nel 1953) Wittgenstein aveva affermato riguardo agli usi o «giochi» del linguaggio: alla funzione denotativa si affiancano impieghi assai diversi, registri espressivi che modificano pragmaticamente il senso di un termine o di un enunciato. Si pensi alla differenza che intercorre tra la definizione di «acqua» come «composto chimico trasparente privo d'odore e di sapore, la cui molecola è costituita da due atomi di idrogeno legati a uno di ossigeno» e l'invocazione «Acqua!» pronunciata da un uomo assetato. «Con le nostre proposizioni facciamo le cose piú diverse»[1]. E cosí con le nostre immagini. Non è certo un caso che teorici dell'*iconic* o *pictorial turn* come Gottfried Boehm e W. J. T. Mitchell individuino (anche se ciascuno a modo suo) proprio in Wittgenstein un punto di riferimento fondamentale per il *turn* stesso[2].

In ambito antropologico, si deve ad Alfred Gell l'introduzione della nozione di *agency*, con la quale è diventato ormai consueto riferirsi all'efficacia dell'immagine come soggetto attivo e fattivo. L'agentività qui in gioco va intesa nel duplice senso di azione dell'uomo sulle cose e dell'azione sull'uomo da parte delle cose (tra cui le opere d'arte), considerate come veri e propri «agenti sociali»:

> Al posto della comunicazione simbolica io intendo porre la massima enfasi sull'*agency*, sull'intenzione, sulla causazione, sul risultato e sulla trasformazione. Concepisco l'arte come un sistema di azioni volto a cambiare il mondo piuttosto che non a codificare proposizioni simboliche riguardo a esso. In sé e per sé l'approccio all'arte incentrato sull'«azione» è piú antropologicamente orientato che non l'alternativo approccio semiotico, poiché prende in considerazione il ruolo di mediazione pratica degli oggetti artistici nel processo sociale piú che non l'interpretazione di tali oggetti «come-se» fossero dei testi[3].

Nella prospettiva delle scienze sociali, il sociologo Henri Lefebvre ha sviluppato una teoria critica della quotidianità nella quale l'immagine, indagata per la sua effettualità, è espressamente definita come «atto sociale»:

> L'immagine è atto [*acte*]. In quanto atto, implica l'intenzione o la volontà d'un effetto: sia per contribuire alla realizzazione del possibile o alla raffigurazione dell'impossibile, sia per preparare un progetto di scelta, sia per sedurre e raggiungere un altro essere umano. L'immagine, in quanto atto sociale, è immagine di un atto[4].

[1] Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (1953, postumo), a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009, § 27, p. 23.

[2] G. BOEHM, *Il ritorno delle immagini* (1994), in A. PINOTTI e A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009, pp. 39-71, specialmente pp. 43-44; W. J. T. MITCHELL, *La svolta visuale* (1992), in *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti, Palermo 2009, pp. 17-47, in particolare p. 20.

[3] A. GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998, p. 6.

L'essere umano che ne viene toccato ne subisce l'efficacia, e rispondendo a tale sollecitazione opera a sua volta nei confronti dell'attore iniziale, instaurando una relazione di azione reciproca.

Con particolare riguardo alla fotografia, Philippe Dubois ha successivamente parlato dell'«atto fotografico» (*acte photographique*) come di un'esperienza in tutto e per tutto pragmatica dell'immagine, un'«immagine-atto» che «non si limita, semplicemente, al solo gesto della *produzione* propriamente detta dell'immagine (il gesto di "scattare"), ma che include tanto l'atto della sua *ricezione* quanto quello della sua *contemplazione*»[5].

Richiamandosi a questi autori, ma anche a chi (come Kjørup)[6] aveva cercato di trasferire sul piano iconico la teoria degli «atti linguistici» (*speech acts*) di Austin e Searle[7], Horst Bredekamp ha lavorato in questi ultimi anni sulla nozione di «Bildakt» (atto iconico), che allude appunto alla capacità delle immagini di innescare azioni e reazioni nell'osservatore. Appoggiandosi all'antica tradizione delle *imagines agentes* – che abbiamo già richiamato nel terzo capitolo – e a pionieri degli studi di cultura visuale come Aby Warburg (che aveva insistito sul potere delle figure di provocare reazioni nell'osservatore), Bredekamp sviluppa una teoria della natura «bildaktiv» (figurattiva) delle immagini che ne riconosca il ruolo costitutivo nella configurazione dell'esperienza: «Le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua condizione necessaria»[8].

Quel che in Sartre stava ancora tutto dalla parte della coscienza intenzionale del soggetto umano («L'immagine è un atto e non una cosa»)[9] si sposta dunque in queste ricerche in direzione di una quasi-soggettività propria delle immagini stesse intese come entità agenti in proprio.

[4] H. LEFEBVRE, *Critica della vita quotidiana* (1961), 2 voll., Dedalo, Bari 1977, vol. II, p. 331.

[5] PH. DUBOIS, *L'atto fotografico* (1990), QuattroVenti, Urbino 1996, p. 17.

[6] S. KJØRUP, *George Inness and the battle at Hastings, or doing things with pictures*, in «The Monist», LVIII (1974), n. 2, pp. 216-35; ID., *Pictorial speech acts*, in «Erkenntnis», 12 (1978), pp. 55-71.

[7] J. L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole* (1962), a cura di C. Penco e M. Sbisà, Marietti, Genova 1987; J. R. SEARLE, *Atti linguistici* (1969), Bollati Boringhieri, Torino 1992.

[8] H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (2010), a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano 2015, p. 266.

[9] J.-P. SARTRE, *L'immaginazione* (1936), a cura di N. Pirillo, Bompiani, Milano 2007, p. 150.

2. *Operare con le immagini.*

Nel tentativo di render conto dei vari modi di «fare cose con le immagini» e delle molteplici declinazioni degli atti iconici socialmente rilevanti, gli studiosi di cultura visuale – pur nella varietà dei loro approcci metodologici – condividono la convinzione che il senso di un'immagine non sia mai dato una volta per tutte, né possa essere ricondotto alla sola intenzione autoriale, ma scaturisca di volta in volta dall'incontro o dallo scontro di molteplici fattori: la *picture* come oggetto sensibilmente percepibile e intersoggettivamente accessibile; le intenzioni dei produttori e dei committenti; le condizioni storiche, geografiche e in generale culturali della ricezione; le cornici istituzionali e i discorsi che si elaborano intorno alle immagini; la dimensione mediale della produzione, manipolazione, trasmissione e distribuzione degli oggetti iconici; le caratteristiche dei fruitori (che a loro volta possono riutilizzare una medesima immagine per usi differenti da quelli per i quali era stata realizzata, risignificandola).

Il vocabolario dei termini tecnici con i quali ci si riferisce agli atti sociali operati sulle e con le immagini è ricco e in continua evoluzione. Già nell'ambito delle tecniche sviluppate per le arti visive nel secolo scorso – i *collages* inaugurati dai cubisti, i *ready-made* di Duchamp, le varie forme di *assemblages* e fotomontaggi esplorate dalle avanguardie primonovecentesche e poi riprese e amplificate dai movimenti artistici del secondo Novecento – si può rintracciare un territorio di pratiche al confine tra l'arte propriamente detta e la realtà extra-artistica, i cui effetti si riverberano al di là della sfera estetica in senso stretto[10]: pensiamo, per fare un esempio fra i tanti, all'uso politico dei fotomontaggi anti-nazisti pubblicati da John Heartfield sulla «AIZ» («Arbeiter Illustrierte Zeitung»). Sempre negli anni Trenta, André Breton qualifica il procedimento surrealista come

> una *rivoluzione totale dell'oggetto*: l'azione di sviarlo dal suo fine [...]; di prenderlo in considerazione proprio a causa del dubbio che può sorgere sulla sua destinazione anteriore [...]; di ricostruirlo infine da cima a fondo partendo da alcuni elementi sparsi, presi nel dato immediato[11].

[10] Cfr. A. VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2012.

[11] A. BRETON, *Crisi dell'oggetto* (1936), in *Per conoscere André Breton e il surrealismo*, a cura di I. Margoni, Mondadori, Milano 1976, pp. 594-98, qui p. 597.

Questo sviamento assume nella seconda metà degli anni Cinquanta il nome tecnico di *détournement* (deviazione, distrazione, dirottamento). Il concetto viene elaborato da Guy Debord nel contesto della sua militanza nei movimenti artistici di avanguardia (Internazionale Lettrista e Internazionale Situazionista), per designare «il riutilizzo in una nuova unità di elementi artistici preesistenti»: si produce cosí una «perdita di importanza (che giunge fino alla dispersione del suo significato primo) di ogni elemento autonomo *détourné* e, allo stesso tempo, l'organizzazione di un altro insieme significante, che conferisce a ogni elemento la sua nuova portata»[12]. Grazie a questo processo di risignificazione, «non solo è possibile correggere un'opera o integrare diversi frammenti di opere sorpassate in un'opera nuova, ma anche mutare il senso di quei frammenti, e camuffare in tutti i modi che si giudicheranno opportuni quel che gli imbecilli si ostinano a chiamare citazioni»[13]. Si tratta di un procedimento che mette radicalmente in discussione l'originalità dell'elemento che viene *détourné*, la sua appartenenza di parte a un tutto, la sua dipendenza da un'istanza autoriale («Il plagio è necessario, – scrive del resto Debord ne *La società dello spettacolo*. – Il progresso lo implica»)[14]. È soprattutto nel cinema che Debord ravvisa il medium che piú si presta alle pratiche di *détournement*: lo mostrano in maniera eloquente i suoi stessi film che (come abbiamo visto nel secondo capitolo) fanno ampio ricorso al *found footage*.

Ispirata ai paradigmi della semiotica e della teoria dell'informazione è la già citata coppia «codificazione/decodificazione» (*encoding/decoding*), elaborata da Stuart Hall per l'analisi dei messaggi culturali, e articolata in quattro fasi: *production* (la codificazione del messaggio secondo una determinata ideologia); *circulation* (le condizioni di diffusione del messaggio); *distribution/consumption* (il momento della ricezione e dell'interpretazione da parte del fruitore che decodifica il messaggio); *reproduction* (l'uso che il ricevente fa del messaggio che ha decodificato). Nel processo di decodificazione da parte dello spettatore Hall contempla tre possibili posizioni fondamentali: *dominant-hegemonic* (il messag-

[12] G. DEBORD, *Il détournement come negazione e come preludio* (1959), in *Guy Debord (contro) il cinema*, a cura di E. Ghezzi e R. Turigliatto, Il Castoro, Milano 2001, pp. 50-51, qui p. 50.

[13] G. DEBORD e G. WOLMAN, *Istruzioni per l'uso del détournement* (1956), *ibid.*, pp. 44-49, qui p. 45.

[14] G. DEBORD, *La società dello spettacolo* (1967), SugarCo, Milano 1990, p. 174.

gio viene decodificato nel modo in cui esso era stato codificato, condividendo l'ideologia che lo aveva informato); *negotiated* (un ibrido variabile di elementi accolti ed elementi rigettati); *oppositional* (il rifiuto di condividere il codice dominante)[15]. Un efficace esempio di quest'ultimo approccio è offerto da *The Portable War Memorial* (1968) di Edward Kienholz, in cui lo Zio Sam e l'alzabandiera a Iwo Jima vengono inseriti nel contesto di un fast food e riassorbiti nella quotidianità consumistica dell'*American way of life* (tav. IX). Piú recentemente ha preso piede la nozione di *transcoding*, per indicare la risignificazione positiva di etichette originariamente intese in senso denigratorio e offensivo: per esempio nei casi di *black*, di *queer* o di *crip* (abbreviazione di *crippled*, «sciancato»)[16].

Ma le strategie di appropriazione di elementi del codice dominante in direzione opposizionale a esso possono a loro volta venire sottoposte a un processo di riappropriazione da parte del codice medesimo, il cui potere è spesso tale da mostrarsi in grado di riassorbire nel proprio quadro anche quelle reazioni che si erano innescate in esplicita contrapposizione (tipico il caso dell'industria culturale *mainstream* che si riappropria delle appropriazioni, metabolizzandole all'interno del proprio mercato di consumo): si genera cosí una complessa dialettica di *appropriation*, *re-appropriation* e *counter-appropriation*[17].

In ambito antropologico è stato di fondamentale importanza il concetto di *bricolage* impiegato da Claude Lévi-Strauss per caratterizzare le procedure del pensiero mitico:

> Oggi per *bricoleur* s'intende chi esegue un lavoro con le proprie mani, utilizzando mezzi diversi rispetto a quelli usati dall'uomo del mestiere. [...] Il *bricoleur* è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati, ma, diversamente dall'ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime e di arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto [...]: la regola del gioco consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme via via «finito» di arnesi e materiali, peraltro eterocliti, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto con il progetto del momento, né d'altronde con nessun progetto particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o arricchire lo *stock* o di conservarlo con i residui di costruzioni e di distruzioni antecedenti[18].

[15] S. HALL, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Centre for Cultural Studies, University of Birmingham, Birmingham 1973.

[16] L. J. DAVIS, *Crips strike back: The rise of disability studies*, in «American Literary History», XI (1999), n. 3, pp. 500-12; A. KAFER, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2013.

[17] Cfr. M. STURKEN e L. CARTWRIGHT, *Practices of Looking*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009, pp. 50-70.

In questo senso, la nozione di *bricolage* è stata ampiamente utilizzata soprattutto da quegli studiosi di *cultural studies* impegnati nella fenomenologia degli stili e dell'immaginario propri delle subculture giovanili che si sono sviluppate a partire dal secondo dopoguerra, come John Clarke e Dick Hebdige[19].

A Michel de Certeau, eclettico gesuita di difficile identificazione disciplinare (storico, filosofo, sociologo, antropologo) si deve l'introduzione del termine *braconnage* (bracconaggio), che abbiamo già incontrato nel primo capitolo. Nelle pratiche che «inventano» la quotidianità, i consumatori sono paragonati da de Certeau a dei «bracconieri» che, ignorando, eludendo o trasgredendo le regole di utilizzazione e di accesso imposte dai proprietari terrieri (i produttori di senso), inaugurano piste inedite di significazione, che solo una scienza delle «singolarità» può cercare di descrivere: «Il quotidiano si inventa attraverso mille forme di bracconaggio»[20]. In questa prospettiva gli utenti non sono considerati come soggetti passivi o vittime di strategie che li trascendono e li assoggettano, bensí come agenti di tattiche, modi operativi o schemi di azione che si insinuano efficacemente nelle pieghe della vita quotidiana, modificando e talora sovvertendo le regolamentazioni istituzionali. È il potere creativo e poietico nel gesto del cosiddetto «consumatore» che deve essere messo a fuoco: richiamando proprio un esempio visuale (nella fattispecie televisivo), De Certeau suggerisce che l'analisi del momento rappresentativo (quali programmi sono trasmessi dalla Tv) e l'indagine del momento comportamentale (il tempo trascorso dagli spettatori/consumatori di fronte al piccolo schermo) devono essere integrate dallo studio di quel che tali spettatori/consumatori fanno durante quel tempo e con quelle immagini. Impreviste aperture di senso possono verificarsi nell'incontro/scontro fra due culture: per esempio nel rapporto tra Spagnoli conquistatori e Indios sottomessi[21] (pensiamo all'ibridazione

[18] C. LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio* (1962), il Saggiatore, Milano 1979, pp. 29-30.

[19] J. CLARKE, *Style*, in S. HALL e T. JEFFERSON (a cura di), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Hutchinson, London 1976, pp. 175-91; D. HEBDIGE, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale* (1979), Costa & Nolan, Milano 2008.

[20] M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano* (1980), Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 6.

[21] Si vedano a tal riguardo gli studi di S. GRUZINSKI, *La colonizzazione dell'immaginario. Società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo* (1988), Einaudi, Torino 1994; ID., *La guerra delle immagini. Da Cristoforo Colombo a Blade Runner* (1990), SugarCo, Milano 1991.

di culto azteco e cristiano nel caso di Nuestra Señora de Guadalupe). Ma anche all'interno di una stessa cultura, per esempio nella relazione fra élite e classi popolari. Nella manipolazione esercitata dal consumatore nelle sue pratiche di resistenza possono prodursi infinite e infinitesimali trasformazioni del messaggio codificato dall'economia culturale dominante, proprio come nel singolo atto linguistico il sistema della lingua è sottoposto a dinamiche di appropriazione e riappropriazione: si dischiude cosí il campo d'indagine di una vera e propria «antidisciplina» resa possibile dalle miriadi di provvisorie «tattiche» clandestine compiute nel quotidiano da individui e gruppi, al fine di opporsi alle irregimentazioni disciplinari istituzionali. Tali tattiche sono altamente eterogenee, almeno quanto sono eterogenei i suoi attori: il terreno sul quale intervengono si profila come un campo di forze e di conflitti che si presta a un'indagine polemologica.

Nel campo degli studi culturali, in un approccio interdisciplinare che coniuga narratologia, semiotica e teoria dell'immagine, Mieke Bal ha insistito sulla nozione di *framing* (alla lettera inquadramento, incorniciatura), estendendola dalla metodologia della critica letteraria[22] a una complessiva tecnica di lettura (*reading*) dell'oggetto culturale: alla tradizionale ricostruzione statica del «contesto» storico in cui l'oggetto culturale è radicato, Bal contrappone l'«act of framing» come un «evento», una «activity»[23] esercitata dal ricettore di un testo, di un'immagine o di un iconotesto (pensiamo a un cartellone pubblicitario, a una cartolina o a una pagina web, oggetti il cui senso scaturisce dall'interazione reciproca di parola e immagine). In tale atto il soggetto si mette in gioco con tutte le sue idiosincrasie, la sua storia personale, il suo essere situato in un dato momento esistenziale, finendo per produrre un senso che non è in alcun modo riconducibile all'interpretazione storiografica tradizionale, la quale, spersonalizzando la lettura, aspira invece a contestualizzare l'oggetto nell'ambito culturale originario. Cosí, niente di strano che una studentessa invii al suo professore una cartolina: ma il fatto che sul *recto* campeggi un'opera di Toulouse-Lautrec che raffigura due giovani donne a letto insieme, e che sul *verso* sia vergato un messaggio in cui l'allieva chiede di approfondire i temi delle lezioni del docente, fa sí

[22] J. CULLER, *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Blackwell, Oxford 1988.

[23] M. BAL, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2002 (specialmente al cap. IV, *Framing*).

che la cartolina sia *letta* dal professore (e da sua moglie) come una chiara avance erotica: un «atto di appropriazione», di cui nessuna contestualizzazione storico-artistica di Toulouse-Lautrec può adeguatamente render conto[24].

In questi ultimi anni il rapido sviluppo delle tecnologie digitali di produzione, distribuzione e consumo delle immagini ha portato a un enorme incremento delle possibilità di manipolazione e di fruizione interattiva, che progressivamente assottiglia la differenza fra produzione e ricezione, fra autore e spettatore. *To photoshop* è ormai diventato una corrente forma verbale (come negli anni Ottanta *to xerox* per «fotocopiare»), e l'utente del cosiddetto Web 2.0 è un consumatore attivo, che interviene direttamente sui materiali iconotestuali e audiovisivi, risignificandoli in una pratica creativa che è innanzitutto ludica, ma può anche dispiegare nella immediata condivisione sui social network un potenziale politico. Fra gli innumerevoli esempi diffusi viralmente su *YouTube*, un caso particolarmente divertente (che tuttavia è finito anche talvolta in tribunale) è rappresentato dalle migliaia di parodie che si sono scatenate a rielaborare il film *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004), conosciuto in Italia con il titolo *La caduta – Gli ultimi giorni di Hitler*. La scena del bunker, in cui Hitler (interpretato da Bruno Ganz) esplode furioso contro i suoi generali quando si rende conto che la guerra è ormai perduta, è mantenuta nell'audio originale, ma viene variamente sottotitolata in modo che la sfuriata sembri riguardare eventi sportivi, di vita quotidiana o di politica dei nostri tempi[25]. La portata parodica di questo contagio virale, che raccoglie sul web schiere di fan autodefinitisi *Untergangers*[26], ha persino raggiunto il livello di autocoscienza critica: in *Hitler is fed up with all the Hitler rants!* i sottotitoli ci mostrano il Führer che se la prende con il suo Stato Maggiore per questi stupidi giochetti parodistici, che avevano smesso di essere divertenti già nel 2008[27].

Grazie all'accessibilità di programmi di editing audiovideo digitale come *Final Cut Pro*, non solo i sottotitoli, ma anche il doppiaggio, la voce off e la colonna sonora, opportunamente manipolati e rimixati, contribuiscono a radicali riconfigurazioni dell'oggetto

[24] Bal analizza questo *case-study* in *Leggere l'arte?* (1996), in PINOTTI e SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine* cit., pp. 209-40, qui pp. 214-16.

[25] F. ROHRER, *The rise, rise and rise of the Downfall Hitler parody*, in «BBC News Magazine», 13 aprile 2010: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8617454.stm.

[26] http://hitlerparody.wikia.com/wiki/Untergangers.

[27] https://www.youtube.com/watch?v=7vMUvgce_5s.

originale, come nel caso del trailer di *Shining*, trasformato da horror in commedia brillante[28].

Questi fenomeni di replicazione e variazione diffusi viralmente sulla rete vengono definiti «internet memes», riprendendo il concetto di «meme» che il biologo Richard Dawkins aveva coniato nell'ormai lontano 1976 come analogo culturale del gene per render conto della trasmissione ereditaria della cultura: un termine che allude tanto alla mimesi quanto alla memoria[29]. In una prospettiva di epidemiologia delle idee culturali (e quindi anche delle immagini)[30], i memi operano come replicatori che assicurano la sopravvivenza di un'idea al di là dei singoli portatori che di volta in volta la incarnano individualmente[31]. In questo processo internet agisce come un potentissimo acceleratore e fornisce al tempo stesso la possibilità di ospitare un archivio digitale per l'identificazione e la catalogazione dei principali fenomeni memetici che proliferano nel cyberspazio: *Internet Meme Database* (knowyourmeme.com). Fra i piú contagiosi, ricordiamo quello che a partire dal 2012 insiste su infinite variazioni – spesso oscillanti tra il pecoreccio e il macabro – della stessa fotografia di studente di un college dell'Ohio, Kyle Craven, e che ha assunto il nome di *Bad Luck Brian*[32].

Questa tendenza investe non solo il popolo della rete, le cui operazioni rimangono spesso anonime o coperte da pseudonimi e avatar, ma anche gli artisti contemporanei riconosciuti dal canone, che in questi ultimi anni hanno fatto proprie le tecniche di editing e di riappropriazione di opere d'arte del passato, lavorando sulla rielaborazione di immagini già esistenti e riconosciute piuttosto che sulla creazione *ex novo* di oggetti artistici: un orientamento che il critico e curatore Nicolas Bourriaud ha definito come estetica della «postproduzione»[33]. Sarebbe errato

[28] https://www.youtube.com/watch?v=Os6raCCmAFk.

[29] R. DAWKINS, *Il gene egoista* (1976, 1989²), Mondadori, Milano 1995, specie alle pp. 198-210.

[30] D. SPERBER, *Il contagio delle idee* (1996), Feltrinelli, Milano 1999.

[31] S. BLACKMORE, *La macchina dei memi* (1999), Instar libri, Torino 2002; F. IANNEO, *Meme*, Castelvecchi, Roma 1999.

[32] J. CONTRERA, *Anatomy of a meme: The real story of Bad Luck Brian, his viral class portrait and the fleeting nature of online fame*, in «Washington Post», 6 gennaio 2015, http://news.nationalpost.com/arts/anatomy-of-a-meme-the-real-story-of-bad-luck-brian-his-viral-class-clown-portrait-and-the-fleeting-nature-of-internet-fame.

[33] N. BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2004), Postmedia Books, Milano 2004. Per un quadro generale sul fenomeno dell'appropriazione nel campo dell'arte contemporanea, cfr. D. EVANS (a cura di), *Appropriation*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2009.

considerare le operazioni replicative un'esclusiva della contemporaneità: come è stato mostrato in modo convincente, esse sono anzi prassi corrente nella cultura visuale antica[34]. Certo è che le possibilità offerte dai recenti sviluppi mediologici implementano tali pratiche su una scala finora inedita.

3. *«Homo Pictor»*.

L'idea di memoria sociale e collettiva sottesa alla memetica (con la sua dialettica di replicazione e variazione) e le problematiche che essa comporta per una riflessione intorno agli usi sociali delle immagini possono essere efficacemente illustrate con l'esempio degli *hand stencils*. Consideriamo le impronte di mani ritrovate sull'isola indonesiana di Sulawesi, risalenti a circa 39 900 anni fa[35] (tav. I), o quelle misteriosamente mutilate di alcune dita nelle grotte di Gargas (27 000 anni fa)[36]. E paragoniamole agli *hand stencils* amati a tutt'oggi dai bambini di tutte le latitudini; o alle impronte di mani che sfigurano un celebre autoritratto di Rembrandt, durante la sequenza degli atti vandalici scatenati da Joker al Flugelheim Museum di Gotham City nel *Batman* di Tim Burton (1989). O, ancora, alle antropometrie di Yves Klein, o alle impronte di mani di Claudio Parmiggiani (tav. II).

A dispetto delle migliaia di anni che ci separano da quelle ancestrali produzioni iconiche, e degli innumerevoli sviluppi tecnologici e mediali che dai graffiti e dai pigmenti naturali del Paleolitico ci conducono fino ai pixel contemporanei, quel che salta agli occhi è una sorprendente analogia, che sembra bruscamente cancellare quella che appariva come un'ininterrotta serie di discontinuità, di rotture, di innovazioni: un'analogia fondata sulla condivisione di un determinato rapporto figura-sfondo, di una prassi corporea, di una

[34] Si veda il catalogo *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, a cura di S. Settis, A. Anguissola e D. Gasparotto, Fondazione Prada, Milano 2015. Cfr. anche G. PUCCI, *Verità della copia nell'estetica antica*, https://www.academia.edu/529501/Verità_della_copia_nellestetica_antica_2008.

[35] M. AUBERT ET AL., *Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia*, in «Nature», 514 (2014), pp. 223-27. Sui possibili significati delle impronte preistoriche di mani cfr. M. RAPHAËL, *La Magie de la Main*, in *Prehistoric Cave Paintings*, 1945, Bollingen Series IV, pp. 51-77.

[36] E. CARTAILHAC, *Les mains inscrites de rouge ou de noir de Gargas*, in «L'anthropologie», 17 (1906), pp. 624-25; A. LEROI-GOURHAN, *Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble*, in «Bulletin de la Société préhistorique française», LXIV (1967), n. 1, pp. 107-22.

tecnica – quella insieme arcaica e modernissima dell'impronta[37] –, di una necessità di «lasciar tracce»[38].

Tuttavia, limitarsi a cogliere l'analogia nella sua stupefacente capacità di gettare un ponte memetico su un abisso di 40 000 anni di storia dell'umanità significherebbe considerare solo una metà della medaglia. L'altra metà è rappresentata dalla differenza che viene istituita dall'atto del produrre tali impronte: che cosa volevano fare gli abitanti di quelle caverne realizzando allora gli *stencils* delle proprie mani? Che cosa vuole fare lo sgherro di Joker violando il Rembrandt? Quali sensi si istituiscono nei diversi usi sociali di tali pratiche all'apparenza cosí somiglianti? Sollevare domande di questo genere significa accedere a uno degli orizzonti problematici piú complessi fra quelli che interessano l'iconosfera e la visualità.

Se si volesse raccogliere sotto un titolo comune le multiformi esplorazioni di questo plesso tentate dalle differenti direttrici imboccate dagli studi di cultura visuale in questi ultimi anni, si dovrebbe probabilmente ricorrere alla formula di «antropologia delle immagini», sviluppata da studiosi come Hans Belting, David Freedberg, Carlo Severi[39]. Al cuore di tale prospettiva (sulla quale convergono questioni filosofiche, biologiche, paleontologiche ed evoluzionistiche) campeggia la domanda fatale: perché l'immagine, e non piuttosto il nulla? Che ruolo svolge, dal punto di vista dell'evoluzione e della selezione naturale e sessuale, la produzione di immagini? Deve considerarsi un elemento evolutivamente utile[40], o è piuttosto la manifestazione gratuita di un lusso[41]? Tale capacità di figurazione è una prassi che condividiamo con altri animali (a partire dalle nostre parenti prossime, le scimmie)[42], e addirittura con *natura pictrix*[43], che non si limita a ornare livree animali, fiori e pietre, ma presiede alla stessa «foto-grafia» in quanto «scrittura della luce»[44]? Oppure siamo di fronte a una differenza specifica che distingue l'essere umano dalle altre creature? Come mai i nostri antenati – *homo pictor* e *homo spectator*[45] – sentirono il bisogno al contempo di creare e di riguardare figure sulle pareti delle caverne o su manufatti portatili? A quando si può fissare, sulla linea del tempo di quella complessa avventura che è l'antropogenesi, l'apparizione delle prime immagini umane, considerando che la storia delle scoperte archeologiche è anche la storia del costante spostamento all'indietro del *terminus a quo*?

E ancora: si può continuare a parlare di «arte preistorica», «arte parietale», *cave art* o *cave painting*, come si usava nella prima metà del Novecento – quando Joseph Déchelette definiva la caverna di Altamira come «Cappella Sistina del Quaternario» e Henri Breuil quella di Lascaux come «Cappella Sistina del Perigordiano»[46] –, e come successivamente ha fatto Georges Bataille[47]? O bisogna piuttosto, per via negativa, ammettere che qualsiasi cosa fossero per i loro produttori e spettatori quelle immagini (figure magiche, rituali, ludiche), esse certamente non erano «opere d'arte» nel senso in cui l'estetica occidentale storicamente intende questa nozione? Per evitare rischiosi anacronismi, non sarebbe forse piú prudente lasciare da parte l'arte e adottare un anodino «image-making»[48] (peraltro in armonia con quella tendenza complessiva degli studi di cultura visuale, che abbiamo piú volte segnalato, secondo la quale il campo dell'arte, per quanto cruciale, non è che una delle articolazioni interne dell'iconosfera)?

Anche cautamente e genericamente parlando di «immagini», qual è il loro rapporto con la forma peculiare della coscienza, della mente

[37] Sull'impronta, cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* (2008), Bollati Boringhieri, Torino 2009 e il catalogo della mostra da lui curata nel 1997: ID., *L'Empreinte*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1997.

[38] M. FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

[39] H. BELTING, *Antropologia delle immagini* (2001), Carocci, Roma 2011; C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino 2004; D. FREEDBERG, *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 94 (2008), pp. 5-18.

[40] W. MENNINGHAUS, *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin* (2011), a cura di M. Salgaro, Fiorini, Verona 2014; E. DISSANAYAKE, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis, Milano 2015.

[41] F. J. J. BUYTENDIJK, *Contrassegni intuitivi dell'organico* (1928), in A. PINOTTI e S. TEDESCO (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, Cortina, Milano 2013, pp. 109-21; A. PORTMANN, *L'autopresentazione come motivo della configurazione formale del vivente* (1958), *ibid.*, pp. 139-72.

[42] TH. LENAIN, *Monkey Painting* (1961), Reaktion Books, London 1997.

[43] R. CAILLOIS, *Natura pictrix*, in ID., *L'occhio di Medusa* (1960), Cortina, Milano 1998, pp. 37-49.

[44] W. H. FOX TALBOT, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844-46.

[45] H. JONAS, *Homo Pictor: della libertà del raffigurare* (1961), in ID., *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, a cura di P. Becchi, Einaudi, Torino 1999, pp. 204-23; M.-J. MONDZAIN, *Homo spectator*, Bayard, Paris 2007.

[46] J. DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, Picard, Paris 1908, vol. I, p. 150; H. BREUIL, *Découverte d'une remarquable grotte ornée, au domaine de Lascaux, Montignac (Dordogne)*, in «Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», LXXXIV (1940), n. 5, pp. 387-90, qui p. 390.

[47] «L'"uomo di Lascaux" creò dal nulla il mondo dell'arte» (G. BATAILLE, *Lascaux. La nascita dell'arte* [1955], a cura di S. Mati, Mimesis, Milano 2007, p. 19).

[48] W. DAVIS, *The origins of image making*, in «Current Anthropology», 27 (1986), pp. 193-215.

di questi soggetti arcaici, con quella che un tempo si soleva chiamare la «psicologia dell'uomo primitivo»[49]? Stabilire, per esempio, se le prime immagini prodotte da mano umana siano state figurazioni astratte, ritmiche ornamentali che solo progressivamente si sono per cosí dire incarnate (come ha appassionatamente e ostinatamente sostenuto per tutta la sua vita Wilhelm Worringer)[50], oppure rappresentazioni naturalistiche che hanno subito un processo di stilizzazione (come voleva Bianchi Bandinelli)[51] potrebbe contribuire a gettar luce sulle funzioni cognitive dei nostri antichi predecessori, e quindi anche sui nostri stessi processi conoscitivi. La *vexata quaestio* del cominciamento astratto oppure organico, che si complica ulteriormente se si distingue l'astratto dal geometrico[52], si evolve a ogni nuova scoperta dell'immagine «piú antica» dell'umanità, ora figurativa ora non-figurativa.

E che dire, infine, di quelle immagini che gli antichi esseri umani hanno piú «trovato» che non propriamente prodotto? Pensiamo al caso paradigmatico delle costellazioni astrali: configurazioni di punti luminosi, di per sé irrelati, che pulsano sulla volta celeste, alle quali sono stati assegnati nomi di cose, animali, esseri antropomorfi, figure mitologiche. Aby Warburg, pioniere dell'antropologia dell'immagine, li chiamava «tentativi di orientamento attraverso l'astrologia» (*astrologische Orientierungsversuche*)[53]: non certo meri oggetti offerti alla contemplazione estetica, bensí strumenti biologicamente significativi attraverso i quali l'essere umano cerca l'Oriente, tenta cioè di orientarsi e di reperire un senso nel disordine magmatico dell'esistenza, di ricondurre tramite le immagini il *caos* a *cosmo*.

4. *La morte e il sacro.*

4.1. Tanatologia.

Le ipotesi circa le possibili funzioni rituali delle immagini preistoriche ci introducono al complesso rapporto tra le figure, l'esperienza della morte e la dimensione del sacro, nonché agli usi delle immagini nell'ambito delle religioni.

[49] M. VERWORN, *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, Fischer, Jena 1908.

[50] W. WORRINGER, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1907), a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2008, e l'*Epilogo dopo cinquant'anni* (1959), *ibid.*, pp. LIX-LXXII.

[51] R. BIANCHI BANDINELLI, *Organicità e astrazione*, Feltrinelli, Milano 1956.

[52] C. A. BLANC, *Dall'astrazione all'organicità*, De Luca, Roma 1958.

[53] A. WARBURG, *Astrologia orientalizzante* (1926), in ID., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a cura di M. Ghelardi, 2 voll., Aragno, Torino 2008, vol. II, pp. 397-404, qui p. 404.

L'immagine nasce, costitutivamente, insieme all'esperienza della morte e alla sua presa di coscienza da parte dell'essere umano. La consapevolezza che il nostro corpo è votato alla decadenza, alla decomposizione e quindi alla sparizione, si accompagna nelle varie culture all'elaborazione di «tanatoprassi» volte alla gestione iconica del cadavere[54], all'elaborazione cioè di un antidoto che, opponendosi alla nullificazione, possa rappresentare un sostituto durevole. Anche sotto il profilo etimologico si reperiscono importanti riscontri al riguardo: l'idolo greco (*eidolon*) rinvia innanzitutto allo spettro o fantasma dei morti, e solo in senso derivato è immagine o ritratto[55]. Se ci volgiamo al latino, *simulacrum* è in primo luogo lo spettro; *imago* è il calco in cera del volto del defunto. Nel diritto romano lo *ius imaginum* era il diritto riservato ai *nobiles* di esporre in pubblico le maschere funebri degli antenati[56]. *Funus imaginarium* era, nel II secolo, il funerale dell'immagine qualora la salma non fosse stata disponibile[57]. In epoca medievale lo stesso termine «rappresentazione» si riferisce a una figura modellata e dipinta, che «sta-per» il defunto durante le esequie[58]. Piú in generale, Louis Marin ha proposto di estendere la nozione di «rappresentazione» al chiasma di presenza/assenza costitutivo dello statuto dell'immagine *tout court*:

> Il prefisso «ra-» introduce nel termine il valore di sostituzione. Qualcosa che era presente e non lo è piú ora è rap-presentato. Al posto di qualcosa che è presente altrove, ecco presente un dato, qui[59].

In virtú di tale coappartenenza di immagine ed esperienza della morte, risulta cruciale il ruolo svolto dalla tomba, dal monumento sepolcrale come primo segno del corpo presente/assente. Con un gioco di parole il *Cratilo* platonico (400c, 1-9) allude cosí a questo plesso problematico:

[54] F. REMOTTI (a cura di), *Morte e trasformazione dei corpi. Interventi di tanatometamorfosi*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

[55] J.-P. VERNANT, *Nascita di immagini* (1979), in ID., *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, il Saggiatore, Milano 1982, pp. 119-52.

[56] M. BETTINI, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima* (1986), Carocci, Roma 1999.

[57] C. GINZBURG, *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 82-99, qui p. 86.

[58] R. DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), Il Castoro, Milano 2010, cap. I.

[59] L. MARIN, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia* (1993), in PINOTTI e SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine* cit., pp. 271-86, qui p. 274.

> Alcuni dicono che il corpo [*sôma*] sia come una tomba [*sêma*] dell'anima, come se essa vi fosse sepolta nella vita presente. E ancora per il fatto che con esso l'anima significa [*semaínei*] ciò che vuol significare, anche per questa ragione è giustamente chiamato «segno» [*sêma*][60].

Il ceppo funerario, la stele sepolcrale piantata nel terreno: un semplice segno verticale che sembra dire che lí è ancora, e per sempre, presente chi presente non è, e non lo sarà mai piú. Tanto piú spaesante è questa dialettica di presenza e assenza quanto piú realistica è l'immagine, come nel caso dei ritratti funerari del Fayum, ibridi romano-egizi che dai sarcofaghi sopra i quali sono posti sembrano rivolgerci una «apostrofe muta»[61].

O come nel caso delle fotografie. In virtú di quegli arcaismi cosí contemporanei in cui si imbatte tanto frequentemente chi si occupa di cultura visuale, non meno vincolata del monumento funebre all'esperienza della morte appare infatti l'immagine fotografica: essa nasce per cosí dire al cimitero (luogo particolarmente adatto alle lunghe pose necessarie alla protofotografia)[62] e subito si dedica a immortalare i cadaveri (l'inquietante pratica dei ritratti *post mortem*[63], fig. 29 – spesso confezionati in modo tale che il defunto appaia vivo e dormiente –, si inaugura nei primi anni Quaranta dell'Ottocento, dunque all'indomani dell'invenzione del dagherrotipo) e gli spiriti dei trapassati (moda diffusa soprattutto in età vittoriana)[64]. Ma, a ben vedere, anche un *selfie* qualsiasi ci mette irrimediabilmente di fronte a un tempo che, per quanto prossimo allo spettatore, già e definitivamente «è stato». Perciò, per dirla con Barthes, la fotografia è un inquietante «ritorno del morto»[65]; l'immagine fotografica, come ha osservato Susan Sontag, non può che presentarsi come «oggetto melanconico»[66].

Sempre alla sfera dell'esperienza della morte possiamo ricondurre una classe di oggetti iconici che presenta alcune caratteristiche

[60] PLATONE, *Cratilo*, a cura di M. Vitali, Bompiani, Milano 1989, pp. 51-53.

[61] J. CH. BAILLY, *L'apostrofe muta. Saggio sui ritratti del Fayum* (1997), Quodlibet, Macerata 1998.

[62] W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* (1931), in ID., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 225-44, qui p. 231.

[63] J. RUBY, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 1999; M. ORLANDO, *Fotografia post mortem*, Castelvecchi, Roma 2013.

[64] Sulla fotografia spiritica cfr. P. APRAXINE, D. CANGUILHEM e C. CHÉROUX, *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, Paris 2004; J. HARVEY, *Fotografare gli spiriti. Il paranormale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (2007), Bollati Boringhieri, Torino 2010.

[65] R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino 2003, pp. 78 e 11.

[66] S. SONTAG, *Sulla fotografia* (1977), Einaudi, Torino 1992, pp. 45-73.

molto interessanti riguardo alla questione del potere e dell'efficacia: gli *ex voto*[67]. Le immagini votive, diffuse in tutte le epoche e culture, vengono prodotte allo scopo di render grazie per essere scampati alla morte, a una grave malattia, a un disastro, ma anche al fine di persuadere la divinità a operare l'intervento miracoloso al di fuori delle leggi di causalità naturale.

Per l'insieme di questi motivi, quando si rivolgono al problema dell'origine dell'immagine, gli studi di cultura visuale traggono stimoli importanti dalla tanatologia[68].

4.2. Aniconismo?

L'esperienza della morte e le relative tanatoprassi sono intimamente connesse ai culti religiosi. Sarebbe superfluo sottolineare il

[67] E. DE SIMONI (a cura di), *Ex voto tra storia e antropologia*, De Luca, Roma 1986; D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Einaudi, Torino 2009, cap. VII (*L'immagine votiva*); G. DIDI-HUBERMAN, *Ex voto* (2006), Cortina, Milano 2007.

[68] I. DÄRMANN, *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, Fink, München 1995.

Figura 29.

Jonathan Millard Brainerd, fotografia di una donna deceduta, non identificata, su una poltrona, 1880-1900 circa.

vincolo strutturale che lega le religioni di ogni epoca e cultura all'iconosfera: stando a una delle etimologie del termine *religio* spesso, anche se non unanimemente invocate, esso rinvierebbe all'atto stesso del *religare*, cioè del riunire e legare una comunità attorno a una divinità. E tale funzione si compie tanto piú facilmente in presenza di un oggetto visibile, di una rappresentazione iconica.

La riflessione sul rapporto tra figurazione e sfera del divino non nasce certamente con gli studi di cultura visuale, getta anzi le sue radici nel pensiero presocratico. Già Eraclito aveva ironizzato sugli adoratori di immagini sacre: «Si mettono a pregare siffatte immagini, come se uno si mettesse a chiacchierare con le mura delle case, ignorando chi sono gli dèi e gli eroi»[69]. E Senofane, ragionando sui condizionamenti biologici e culturali delle rappresentazioni delle divinità, potrebbe ben essere annoverato fra gli antichi precursori degli studi di cultura visuale:

> Se i buoi <e i cavalli> e i leoni avessero mani e potessero con le loro mani disegnare e fare ciò appunto che gli uomini fanno, i cavalli disegnerebbero figure di dèi simili ai cavalli e i buoi simili ai buoi, e farebbero corpi foggiati cosí come <ciascuno> di loro è foggiato. Gli Etiopi <dicono che i loro dèi sono> camusi e neri, i Traci che sono cerulei di occhi e rossi di capelli[70].

Quanto alle grandi religioni monoteistiche, ebraica e islamica, è opinione comune che siano entrambe iconofobe e aniconiche. Per la prima vige il divieto consegnato a Mosè nel Decalogo: «Non ti fare scultura [*nefal*], né immagine [*temunah*] alcuna delle cose che sono nel cielo in alto o sulla terra in basso o nelle acque sotto la terra; non ti prostrare davanti ad esse e non servire loro, perché io, il Signore, tuo Dio, sono un Dio geloso» (*Esodo*, 20, 3-5)[71]. Per la seconda, il versetto 24 della LIX sura ammonisce che solo Allah è l'unico «Dio, il Creatore, il Plasmatore, il Forgiatore»: *Musawwir*, che significa altresí pittore[72]. Tuttavia tali prescrizioni non impedirono a Mosè stesso di forgiare un serpente in bronzo per proteggere il proprio popolo dall'attacco dei serpenti, «in maniera che chiunque sia morso lo possa guardare e guarire» (*Numeri*, 21, 8). E le meravigliose immagini della sinagoga di Dura Europos in Siria (circa IV secolo d.C.), o dei palazzi di Qusayr Amra (VIII secolo) in Giordania e di Samarra in Iraq (IX secolo) sono lí a testimoniare del fatto che l'aniconismo ebraico[73] e islamico[74] è soprattutto un «mito storiografico»[75].

[69] ERACLITO, frammento B5, in G. GIANNANTONI (a cura di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Laterza, Bari 1969, p. 196.

[70] SENOFANE, frammenti B15-16, *ibid.*, p. 172.

[71] *La Bibbia concordata*, a cura della Società Biblica Italiana, Mondadori, Milano 1968, p. 106.

[72] *Il Corano*, a cura di A. Bausani, Rizzoli, Milano 1996, p. 418.

Se invece ci volgiamo al cristianesimo, incontriamo una complessa strategia rappresentativa che ha condizionato in modo strutturale la storia della civiltà occidentale delle immagini. Dio si fa volontariamente carne visibile e tangibile nel Cristo, che diventa cosí la sua prima immagine: «Chi ha veduto me, ha veduto il Padre», leggiamo nel *Vangelo di Giovanni* (14, 9); e Paolo definisce esplicitamente Gesú «l'immagine di Dio» (*2 Cor* 4, 4), «immagine del Dio invisibile» (*Col* 1, 15). Cristo è peraltro «pittore» non solo del Padre, ma anche di se stesso. È quel che ci narra l'affascinante tradizione delle immagini *acheropite*, cioè non prodotte da mano d'uomo: la «Veronica» (fusione di «vera icona»), creduta l'immagine del volto di Cristo impressa sul velo offertogli da una donna lungo la salita al Calvario; il *mandylion*, il fazzoletto di lino sul quale Cristo avrebbe impresso i propri lineamenti per inviarlo come «autoritratto» al re di Edessa; la Sindone di Torino[76].

Fin dai primi secoli del cristianesimo è chiara la consapevolezza riguardo alle potenzialità catechetiche e didascaliche delle immagini: Agostino osserva che «una pittura si guarda in modo diverso da uno scritto. Quando vedi una pittura, basta vedere per lodare; quando vedi uno scritto, non ti basta vedere»[77]: in queste parole è già contenuto il nucleo del celebre concetto di *Biblia pauperum*, secondo cui l'immagine, in quanto linguaggio universalmente comprensibile, può servire come strumento di evangelizzazione tanto piú efficace del testo scritto, che presuppone la conoscenza della lingua e un adeguato livello di scolarità. Lo avrebbe fatto notare papa Gregorio Magno a Sereno, vescovo iconoclasta di Marsiglia[78]: le immagini sacre non vanno distrutte, perché hanno accesso ai cuori e alle menti degli *ignorantes* e degli *idiotae*.

[73] F. CALABI, *Simbolo dell'assenza: le immagini nel giudaismo*, in «Quaderni di storia», 41 (1995), pp. 5-32; K. P. BLAND, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton University Press, Princeton 2001.

[74] T. ALLEN, *Aniconism and figural representation in Islamic art*, in *Five Essays on Islamic Art*, Solipsist, Occidental (Cal.) 1988, pp. 17-37; G. BEAUGÉ e J.-F. CLÉMENT, *L'image dans le monde arabe*, Cnrs Éditions, Paris 1995.

[75] Cfr. FREEDBERG, *Il potere delle immagini* cit., cap. IV (*Il mito dell'aniconismo*).

[76] Cfr. H. BELTING, *La vera immagine di Cristo* (2005), Bollati Boringhieri, Torino 2007.

[77] AGOSTINO DI IPPONA, *Commento al Vangelo di Giovanni*, 24, 2, Città Nuova, Roma 2005, p. 484.

[78] GREGORIO MAGNO, *Lettera IX*, 209 e *XI*, 10; in *Lettere*, 4 voll., Città Nuova, Roma 1996-99.

4.3. Iconoclastia e vandalismo.

Ma la riconosciuta efficacia comunicativa delle immagini sacre non ha risparmiato loro violente ondate di distruzione nel corso della storia[79]: pensiamo, per non citare che tre fra i casi piú eclatanti, alle lotte iconoclaste dell'VIII secolo, avviate dall'imperatore bizantino Leone III e parzialmente ricomposte al secondo Concilio di Nicea del 787[80]. O, secoli piú tardi, alle devastazioni del 1566 che ebbero come epicentro l'Olanda riformata[81]. O, ancora, alle distruzioni perpetrate durante la Rivoluzione francese[82].

Non è inverosimile pensare che una quarta, virulenta fase di quella che in tedesco va sotto il nome di *Bildersturm* (alla lettera «tempesta di immagini», o meglio sulle immagini) sia proprio quella messa in atto dal fondamentalismo islamico, alla quale stiamo assistendo in questi anni. Episodi drammatici come la distruzione dei colossali Buddha nella valle di Bamiyan in Afghanistan, avvenuta per mano talebana il 12 marzo 2001; l'attacco alle Twin Towers viste come immagini simboliche dell'imperialismo americano l'11 settembre dello stesso anno; le violenze seguite alla pubblicazione di caricature di Maometto da parte del quotidiano danese «Jyllands-Posten» il 30 settembre 2005; l'assalto alla sede parigina del settimanale satirico «Charlie Hebdo» il 7 gennaio 2015; la sparatoria al concorso di vignette sempre su Maometto, tenutosi il 3 maggio 2015 presso il Culwell Event Center di Dallas; la decapitazione per mano dei militanti dell'Isis dell'archeologo Khaled Al-Asaad, ex direttore del museo storico di Palmira, il 18 agosto 2015: sono solo alcuni dei momenti piú salienti che hanno segnato la guerra senza quartiere dichiarata alle immagini dalla Jihad.

Fra le prime conseguenze di questa ondata iconoclastica contemporanea ne va segnalata una di ordine dialettico: negare un'immagine significa affermarla. Riconoscerla cioè nella sua potenza viva,

[79] FREEDBERG, *Il potere delle immagini* cit., cap. XIV (*Idolatria e iconoclastia*); A. BESANÇON, *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia* (1994), Marietti 1820, Genova-Milano 2009.

[80] Gli *Atti del Concilio* sono tradotti, nelle sezioni piú specificamente concernenti la questione dell'immagine, in L. RUSSO (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1997.

[81] D. FREEDBERG, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609* (1972), Garland, New York 1988.

[82] D. GAMBONI, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, London 1997.

come un nemico da affrontare e da abbattere. La sua distruzione, quindi, finisce paradossalmente per inverarla, riconoscendole quella vitalità che le procedure tradizionali di museificazione estetizzante proprie della cultura occidentale rischiano di anestetizzare nella omogeneizzazione di un universale «valore artistico» come patrimonio dell'umanità. Come ha osservato Rancière a proposito dei Buddha afghani (ma l'argomento potrebbe essere esteso ad altri casi),

> i talebani hanno ricondotto queste «opere d'arte» appartenenti al «patrimonio dell'umanità» alla loro realtà primaria in quanto immagini di divinità, immagini di quei falsi dèi la cui falsità si manifesta nel fatto stesso di poter esser rappresentati come immagini[83].

Un ulteriore paradosso è rappresentato dallo scaltro uso che le diverse fazioni dell'estremismo islamico fanno delle piattaforme mediatiche globalizzate per diffondere a livello planetario, *in immagine*, gli atti stessi di distruzione delle immagini. La trasmissione simultanea sui network di tutto il mondo dell'attacco al World Trade Center ha inaugurato una strategia icono-militare sinistramente efficace, che si è via via consolidata come una delle armi offensive fondamentali nella cosiddetta guerra «asimmetrica». Ciò è vero al punto che l'azione iconoclastica è diventata funzione della sua messa in immagine: si distrugge un oggetto iconico al fine di poter diffondere viralmente il video della sua distruzione, impiegando quegli stessi media e quelle stesse sofisticate tecnologie messe a punto dal nemico (che si estenua a interrogarsi sulle implicazioni etiche e deontologiche della loro trasmissione)[84].

Un recente esempio che illustra icasticamente questa dinamica è offerto dal video della distruzione a colpi di mazza e di piccone delle statue assire conservate nel museo Ninawa a Mosul (l'antica Ninive), diffuso dall'Isis sul web il 26 febbraio 2015[85] (fig. 30), suscitando l'immediata e unanime indignazione universale. Tuttavia, una volta placatasi l'istintiva reazione emotiva, le autorità irachene hanno confermato che la stragrande maggioranza delle opere demolite era costituita da copie in gesso, mentre gli originali erano (nel migliore dei casi)

[83] J. RANCIÈRE, *Do pictures really want to live?*, in «Culture, Theory and Critique», L (2009), n. 2-3, pp. 123-32, qui p. 125.

[84] Si vedano i testi raccolti in http://www.doppiozero.com/category/concetti-astratti/teste-tagliate, e in particolare gli articoli di M. GUERRI, *Il terrore contemporaneo* (29 settembre 2014) e di P. MONTANI, *I video dell'IS. E se provassimo ad usarli?* (27 ottobre 2014). Sui video dell'Isis, cfr. anche D. ZABUNYAN, *L'État de propagande et le cinéma qui vient*, in «Trafic», 94 (2015), pp. 5-14.

[85] https://www.youtube.com/watch?v=AJ9wvHq3eQ8.

conservati in altri musei, o (nel peggiore dei casi) avevano preso la via del mercato nero dei reperti archeologici, finendo persino su eBay[86].

Il caso di Mosul – che mostra alcune analogie con quello delle opere d'arte «degenerata», pubblicamente messe al bando dai nazisti all'esposizione *Entartete Kunst* di Monaco nel 1937, e fatte segretamente oggetto di avidi accaparramenti e illecite confische[87] – prova emblematicamente la complessità che si nasconde dietro a un atto di violenza all'immagine, che sarebbe semplicistico voler ricondurre senza resti a una motivazione di carattere teologico, senza tener conto delle eterogenee poste in gioco – economiche, sociali, militari, politiche (senza dimenticare le idiosincratiche motivazioni individuali, che lo storico degli iconoclasmi deve sempre guardarsi dal trascurare) – che possono intrecciarsi in un groviglio indissolubile da indagarsi caso per caso[88]. La storia degli atti vandalici perpetrati ai danni di opere d'arte piú o meno celebri è lí a ricordarcelo: un

[86] Dichiarazione di Fawzye al-Mahdi, responsabile del patrimonio culturale iracheno, resa alla giornalista Birgit Svensson della «Deutsche Welle» l'11 marzo 2015: http://www.dw.com/en/were-mere-copies-of-iraqs-national-treasures-destroyed/a-18308793.

[87] Come è emerso dalle recenti vicende riguardanti Cornelius Gurlitt, il collezionista del cosiddetto «tesoro di Hitler»: J. HEIL (a cura di), *Ersessene Kunst. Der Fall Gurlitt*, Metropol, Berlin 2015.

[88] D. FREEDBERG, *Iconoclasts and Their Motives*, Schwartz, Maarsen 1985.

Figura 30.
Immagine dal video dell'Isis che registra le distruzioni di artefatti al museo di Mosul in Iraq, 26 febbraio 2015.

conto è sfregiare la *Venere Rokeby* di Velázquez, custodita alla National Gallery, per attirare l'attenzione sulla causa delle suffragette, come fece nel 1914 Mary «the Slasher» Richardson; o prendere a martellate la *Pietà* di Michelangelo, come fece László Tóth nel 1972 al grido di «Sono Gesú Cristo, risorto dalla morte»; o accoltellare le opere di Barnett Newman, come fece allo Stedelijk Museum di Amsterdam l'artista Gerard Jan van Bladeren nel 1986 con *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* e ancora, recidivo, nel 1997 con *Cathedra*, sostenendo di odiare l'arte astratta; un conto è cancellare un'opera originale per ricavare dall'atto distruttivo un'ulteriore opera d'arte[89], come fece – per citare uno dei casi piú noti – nel 1953 Robert Rauschenberg con il suo *Erased de Kooning Drawing*.

Ricordiamo infine che l'atteggiamento di fondo nei confronti delle immagini non si lascia inquadrare nella semplice antitesi fra iconofilia e iconoclastia. Come sottolinea Bruno Latour nell'introduzione al già citato catalogo della mostra *Iconoclash* (2002),

> iconoclastia è quando noi sappiamo che cosa sta succedendo nel momento in cui si distrugge qualche cosa e conosciamo le motivazioni che sono dietro a quel che sembra un chiaro progetto di distruzione. Iconoclash, invece, è quando non si sa, o si esita, o si è in difficoltà di fronte a un'azione per la quale non c'è modo di sapere, senza ulteriori indagini, se sia distruttiva o costruttiva[90].

Un caso classico nella sua costitutiva ambiguità è rappresentato dal restauro[91], che a seconda delle interpretazioni viene valutato come un atto difensivo e curativo o come un gesto distruttivo nei confronti della storicità dell'opera.

5. *Le immagini e la storia.*

5.1. Sindrome Abu Ghraib.

Le pratiche di violenza sulle immagini, di cui abbiamo appena discusso, ci introducono – inevitabile chiasma – alle immagini del-

[89] D. GAMBONI, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Institut Suisse pour l'étude de l'art, Zürich 1983.

[90] B. LATOUR, *Che cos'è iconoclash?* (2002), in PINOTTI e SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine* cit., pp. 287-330, qui p. 289. Per il catalogo cfr. B. LATOUR e P. WEIBEL (a cura di), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM - The Mit Press, Karlsruhe - Cambridge (Mass.) 2002.

[91] M. ANDALORO (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze 2006.

la violenza. «La violenza si mette sempre in immagine», osserva Jean-Luc Nancy in un saggio dedicato alla loro essenziale coappartenenza[92]. «È necessaria un'ampia riserva di stoicismo per riuscire a leggere ogni giorno fino in fondo il "New York Times", – rilevava nel 2003 Susan Sontag, – considerata la probabilità di imbattersi in fotografie che possono farci piangere»[93]. A distanza di tredici anni, possiamo tranquillamente estendere questa osservazione a tutte le piattaforme mediatiche, tradizionali e digitali, attraverso le quali è trasmesso e amplificato su scala planetaria lo spettacolo dell'orrore quotidiano[94].

In particolare il complesso scacchiere del conflitto fra le potenze occidentali e alcune organizzazioni legate al terrorismo di matrice islamica, che si può convenzionalmente datare dal 2001 (anno dell'attacco alle Twin Towers) e che viene abitualmente – e semplicisticamente – designato con l'espressione «guerra al terrore» («WoT»: *War on Terror*, o anche «Gwot»: *Global War on Terrorism*), ci offre numerosi casi emblematici. La sovrabbondanza di materiale iconografico è alimentata non solo dalla copertura degli eventi assicurata dai network internazionali e dai video piú o meno ufficiali e istituzionali, ma anche dalle registrazioni e trasmissioni in presa diretta da parte di militari e miliziani direttamente impegnati sul terreno, resa possibile da smartphone, webcam e videocamere indossabili tipo GoPro[95]: un intricato intreccio intermediale di sguardi pubblici e privati che è stato efficacemente restituito da Brian De Palma nel film *Redacted* (2007)[96].

Fra i molti possibili, scegliamo il caso tristemente noto di Abu Ghraib, la prigione nei pressi di Baghdad nella quale, in sistematica violazione dei diritti umani, vennero commessi abusi psicologici, ripetute torture fisiche e umiliazioni sessuali ai danni dei prigionieri iracheni. Denunciati inizialmente dalla Associated Press

[92] J.-L. NANCY, *Immagine e violenza* (2000), in ID., *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002, pp. 20-36, qui p. 20.

[93] S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri* (2003), Mondadori, Milano 2006, p. 16. Molte delle immagini commentate da Sontag sono raccolte nel catalogo della mostra tenuta alla Rotonda della Besana di Milano nel 2009-10: *Ombre di guerra: 84 fotografie dai principali conflitti nel mondo per dire basta al dramma della guerra*, Contrasto, Roma 2009.

[94] L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica* (1993), Cortina, Milano 2000; M. FARCI e S. PEZZANO (a cura di), *Blue lit stage. Realtà e rappresentazione mediatica della tortura*, Mimesis, Milano 2009; A. DAL LAGO, *Carnefici e spettatori. La nostra indifferenza verso la crudeltà*, Cortina, Milano 2012.

[95] J. STRUK, *Private Pictures. Soldiers' Inside View of War*, Tauris, London 2011.

[96] Cfr. P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 64-67.

nel novembre del 2003, i fatti si imposero all'attenzione generale soprattutto tra l'aprile e il maggio del 2004, a partire dal programma televisivo *60 Minutes II* e da un articolo comparso sul «New Yorker» a firma di Seymour M. Hersh[97].

Sono in particolare le fotografie che ritraggono i soldati Lynndie England e Charles Graner mentre umiliano i detenuti a essersi ormai scolpite nell'immaginario globale[98] per la loro oscena commistione di disprezzo, violenza e pornografia (fig. 31 a-b): un cocktail inquietante che, per questo e per altri fenomeni iconici correlati alla guerra al terrore (per esempio il delirante video *I like to watch* di Chris Korda[99], che monta insieme scene dell'11 settembre e spezzoni porno; o il sito web *Nowthatsfuckedup*, attivo dal 2004 al 2006, che offriva ai militari libero accesso a materiale pornografico in cambio di upload di immagini di cadaveri e vittime di guerra), ha indotto alcuni commentatori a parlare di «war porn»[100]. Una delle fotografie che mostra la England puntare le mani a mimare un «ok» e una pistola in direzione di un detenuto denudato diventa una postura tipica virale capace di ispirare lugubremente centinaia di varianti sulla rete: un *Internet meme* particolarmente contagioso che ha preso il nome di *Doing a Lynndie*[101].

Quanto a tipologia di immagini, non si tratta certamente di una novità. A partire dall'invenzione della fotografia e dalla diffusione di macchine fotografiche economiche e portatili, si è avvertita la tentazione di produrre immagini sul modello dell'«Io c'ero»: dai linciaggi dei neri in Texas ai primi del Novecento[102] alla foto del supplizio cinese dei cento pezzi che Georges Bataille gelosamente conservava[103], agli innumerevoli documenti iconici realizzati e consumati dai militari di tutto il mondo e di tutti i conflitti fotografa-

[97] http://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib.

[98] S. SONTAG, *Davanti alla tortura degli altri* (2004), in ID., *Nello stesso tempo*, Mondadori, Milano 2008, pp. 104-16; S. MALIK (a cura di), *The war in Iraq and visual culture*, in «Journal of Visual Culture», V (2006), n. 1; S. F. EISENMAN, *The Abu Ghraib Effect*, Reaktion Books, London 2007; W. J. T. MITCHELL, *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi* (2011), La Casa Usher, Firenze 2012.

[99] http://www.churchofeuthanasia.org/misc/I_Like_to_Watch.mp4.

[100] J. BAUDRILLARD, *Pornographie de la guerre*, in «Libération», 19 maggio 2004, http://www.liberation.fr/tribune/2004/05/19/pornographie-de-la-guerre_480052.

[101] http://knowyourmeme.com/memes/lynndie-england-pose. Cfr. S. HRISTOVA, *"Doing a Lynndie": Iconography of a gesture*, in «Visual Anthropology», XXVI (2013), n. 5, pp. 430-43.

[102] D. APEL, *Imagery of Lynching. Black Men, White Women, and the Mob*, Rutgers University Press, New Brunswick - London 2004.

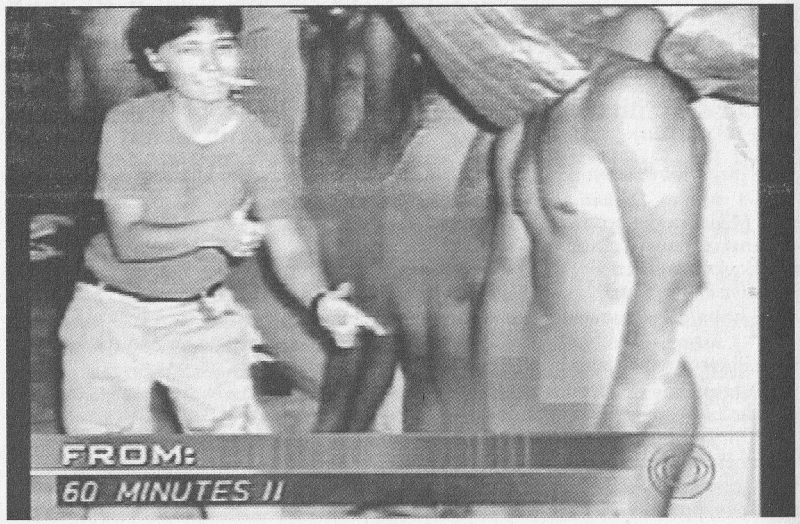
[103] G. BATAILLE, *Le lacrime di Eros* (1961), a cura di A. Salsano, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 220-22.

bili. Ma fra i molti casi quello di Abu Ghraib si impone in modo eclatante per le sue conseguenze giuridiche e mediatiche, che investono direttamente lo statuto epistemologico dell'immagine fotografica nei suoi rapporti con la verità e con la storia.

In primo luogo va osservato che sono state le documentazioni visuali prodotte dagli stessi autori degli abusi a inchiodarli – in quanto prove – come responsabili durante i processi. Esempio paradigmatico di eterogenesi dei fini, la conseguenza non intenzionale dell'individuazione di responsabilità procede dall'azione intenzionale dei torturatori, che hanno realizzato quegli scatti come una macabra forma di autocelebrazione a uso e consumo della comunità militare di appartenenza. In generale, occorre pertanto svincolare il significato di un'immagine dall'intenzione autoriale. «Le intenzioni del fotografo non determinano il significato della fotografia, che avrà vita propria»[104], scrive Susan Sontag riferendosi alle fotografie a colori della guerra in Vietnam scattate da Larry Burrows e pubblicate su «Life» dal 1962 al 1971: documenti che possono essere interpretati tanto come

[104] SONTAG, *Davanti al dolore degli altri* cit., p. 40.

Figura 31a.
La soldatessa Lynddie England ad Abu Ghraib nel 2003, *video-still*.

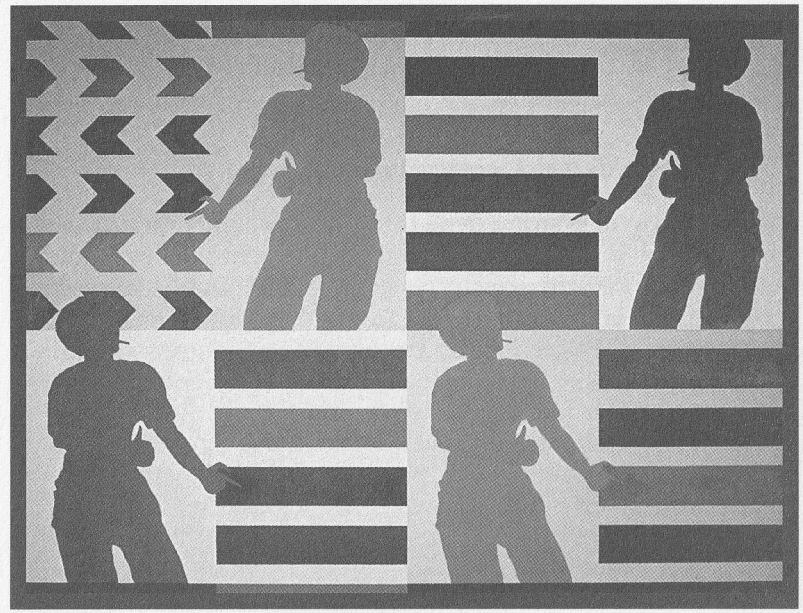


atti di accusa antimilitaristi quanto come orgogliose rappresentazioni dell'eroismo americano.

In secondo luogo (e direttamente correlato al primo), è necessario sottolineare che il senso di un'immagine – in generale, e in particolare quando ha funzione di documento storico e testimoniale – non scaturisce in modo autoevidente e immediato dall'immagine stessa, ma si produce all'interno di un atto di interpretazione e di contestualizzazione, di «decostruzione critica e riqualificazione semantica dell'immagine»[105], come bene mostra *Standard Operating Procedure – La verità dell'orrore*, il film documentario di Errol Morris uscito nel 2008, che esamina scrupolosamente le implicazioni narratologiche, storiche, giuridiche e mediatiche connesse alle famigerate fotografie di Abu Ghraib[106].

[105] Cfr. P. MONTANI, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. GREGORY (a cura di), *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2009, pp. 477-89.
[106] Cfr. anche PH. GOUREVITCH ed E. MORRIS, *La ballata di Abu Ghraib* (2008), Einaudi, Torino 2009.

Figura 31b.
Dennis A. Jose, *Iraq Abu Ghraib Flag #4*, olio su tela, 2009.



In terzo luogo, sarebbe ingenuo contrapporre in modo rigido documentazione del reale e produzione creativa (piú o meno artistica). Lo statuto stesso dell'immagine fotografica – in termini peirciani insieme «icona» di ciò che rappresenta (perché massimamente somigliante al proprio oggetto) e suo «indice» (qualcosa deve essersi trovato davanti all'obiettivo – di macchina tanto analogica quanto digitale – perché se ne sia potuta ricavare una fotografia) – ha contribuito in maniera sostanziale ad alimentare questo equivoco, al punto che si è potuto affermare che se nell'èra prefotografica l'immagine dipendeva ontologicamente e gnoseologicamente dalla realtà che rappresentava, dopo l'avvento della fotografia il reale è diventato una funzione della sua messa in immagine: è accaduto davvero, poiché ne abbiamo la fotografia.

> Una giunta militare latino-americana annuncia a mezzo stampa la morte in combattimento di uno straniero del quale nega la detenzione: ma non ha alcuna possibilità di cavarsela, poiché un fotografo dilettante aveva scattato una fotografia dello sconosciuto in uno sperduto villaggio dopo il suo arresto, e la fa pubblicare poco tempo dopo sulla stampa. Lo straniero non subisce allora l'esecuzione prevista. Viene sottoposto a processo, e nega di avere portato armi nella guerriglia: ma non ha alcuna possibilità di cavarsela, poiché un guerrigliero aveva scattato delle fotografie nella macchia, che vengono ritrovate e sviluppate. Una di esse indicherebbe piuttosto il contrario di quanto affermato dall'imputato, che viene cosí condannato al massimo della pena[107].

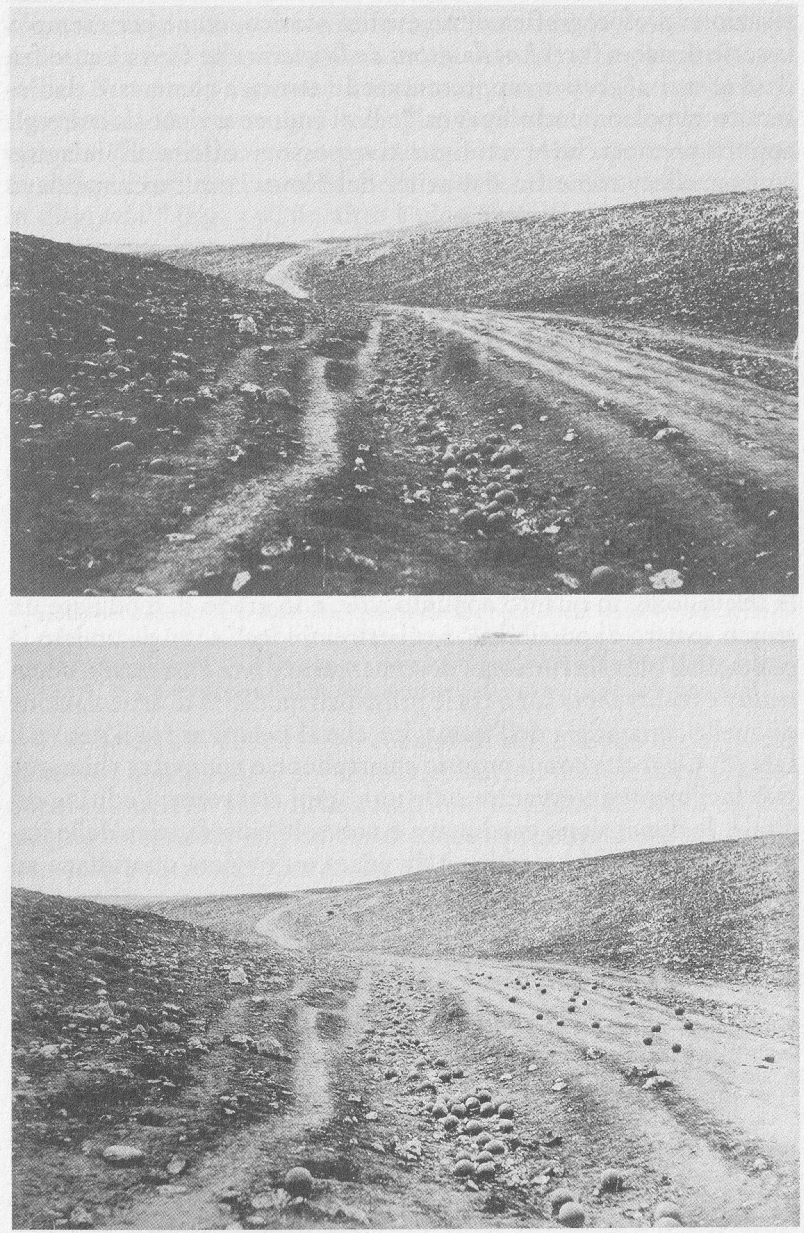
Cosí Debray, riassumendo la propria stessa vicenda personale in Bolivia nel 1967, ci invita a riflettere sull'«effetto di realtà» prodotto dalla fotografia.

5.2. Effetto di realtà e messa in scena.

D'altra parte, la storia delle fotografie documentarie coincide fin dall'inizio (e quindi molto prima dell'avvento delle tecnologie digitali) con la storia della loro messa in scena in fase di pre-produzione e di manipolazione e ritocco in fase di post-produzione. Già ai tempi di Roger Fenton (fotografo della guerra di Crimea: 1855; fig. 32 a-b), di Felice Beato (rivolta dei Sepoy: 1857-58), di Alexander Gardner (guerra civile americana: 1866) fotografare equivaleva a mettere in posa, inquadrare (e dunque selezionare e tagliar fuori) e comporre, con tutto quel che ne consegue in termini di strategie retoriche e narrative. Quel che veniva cosí a prodursi era – per dirla in termini aristotelici – un'immagine

[107] DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine* cit., p. 242.

Figura 32 a-b.
Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, Crimea, 23 aprile 1855. La stessa fotografia in due versioni: senza le palle di cannone e con.



piú *verosimile* che non *vera*, il che accorcia di molto la distanza apparentemente incolmabile tra un reportage fotografico e l'illustrazione prefotografica di un evento storico, come per esempio la serie di acqueforti *Los desastres de la guerra* che Goya incise fra il 1810 e il 1820 per rappresentare le atrocità commesse dall'esercito napoleonico in Spagna[108]. E ci induce a riconsiderare gli apporti preziosi che le arti figurative possono offrire all'indagine storiografica, come fin dai primi del Novecento raccomandava di fare Johann Huizinga[109].

Sapere che icone del Novecento – come *Morte di un miliziano repubblicano* di Robert Capa (settembre 1936), *Raising the Flag on Iwo Jima* di Joe Rosenthal (23 febbraio 1945: Clint Eastwood vi ha dedicato il film *Flags of Our Fathers*, 2006), *La bandiera rossa sul Reichstag* di Evgenij Chaldej (2 maggio 1945) o, per uscire dall'ambito militare, *Il bacio davanti all'Hôtel de Ville* di Robert Doisneau (1950) –, lungi dall'essere istantanee di eventi in presa diretta, sono state accuratamente pre-disposte o post-prodotte provoca una caratteristica delusione che rivela il nostro bisogno di credenza nella fotografia come traccia veritiera del reale nel suo farsi evento[110].

Lo «stile documentario»[111] della fotografia, del cinema e della televisione, in quanto appunto *stile*, è in grado di modulare un ampio spettro di possibilità, i cui estremi ideali sono da un lato la realtà, dall'altro la finzione: documentario e *mockumentary*, *docureality* e *reality show* sono fra le principali modalità di articolazione di quella zona grigia dell'immagine che si polarizza fra il vero e il falso[112]. Oggi che con il proprio smartphone o computer chiunque può facilmente intervenire sulle immagini attraverso l'editing digitale, la dimensione produttiva e non solo riproduttiva delle immagini fotografiche e video è divenuta un'ovvietà quotidiana ad accesso facilitato.

[108] Per un confronto fra *media* visuali prefotografici e fotografia nella storiografia cfr. P. U. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2002), Carocci, Roma 2013.

[109] J. HUIZINGA, *L'elemento estetico nelle raffigurazioni storiche* (1905), in *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di W. de Boer, Einaudi, Torino 1993, pp. 5-31. Cfr. anche F. HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato* (1993), Einaudi, Torino 1997.

[110] Cfr. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri* cit., pp. 47-57.

[111] O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans, 1920-1945* (2001), Mondadori Electa, Milano 2008.

[112] F. JOST, *Realtà/finzione. L'impero del falso* (2003), Il Castoro, Milano 2010; J.-L. COMOLLI, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta* (2004), a cura di A. Cottafavi e F. Grosoli, Donzelli, Roma 2006.

Ma occorre sempre guardarsi dal fare di ogni erba un fascio: ammettere senza riserve una fotografia come prova storico-documentaria in quanto traccia fotografica e respingerla senza appello in quanto manipolabile sono le due facce di un medesimo errore. I casi e le annesse motivazioni vanno indagati nella loro singolarità. Un conto, per esempio, è valutare i ritocchi che in epoca staliniana hanno progressivamente fatto sparire dalle foto ufficiali influenti membri della *nomenklatura* sovietica caduti in disgrazia[113] (fig. 33), un altro è giudicare gli interventi operati sulle quattro fotografie clandestinamente scattate nel campo di concentramento di Auschwitz da un gruppo di *Sonderkommando* nell'agosto del 1944 e fortunosamente trafugate all'esterno nascoste in un tubetto di dentifricio. Reinquadrarle per normalizzarle, intervenire sul contrasto dei neri e dei bianchi per renderle piú informative sono azioni che possono ben corrispondere (come concede Didi-Huberman nella sua dettagliata analisi di questo complesso *case-study*) a

> una – buona e inconscia – volontà di *avvicinarsi* isolando «quanto c'è da vedere», purificando la sostanza dell'immagine dal suo peso non documentario. Ma, reinquadrando queste fotografie, si effettua una manipolazione al tempo stesso formale, storica, etica e ontologica. La *massa nera* che circonda la visione dei cadaveri e delle fosse, questa massa nera in cui *nulla è visibile* restituisce, in realtà, un *segno visivo* altrettanto prezioso della rimanente superficie impressionata. [...] Questa massa nera ci restituisce dunque la situazione stessa, lo spazio di possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie[114].

Il «che cosa si vede» viene cosí integrato in modo decisivo dal «che cosa non si vede», che in maniera altrettanto (se non piú) eloquente ci mette a parte delle condizioni di realizzabilità di un'immagine fotografica nell'universo concentrazionario nazista in cui non solo ai detenuti, ma anche agli aguzzini, era rigorosamente proibito lasciare tracce visuali dello sterminio in atto.

5.3. Visione aerea e sorveglianza.

Questo «spazio di possibilità» può specificarsi come condizione di realizzabilità non solo da parte di certi soggetti in determinati ambienti irregimentati da precise regole di condotta, ma

[113] D. KING, *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Canongate Books, Edinburgh 1997. Cfr. G. P. PIRETTO, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Cortina, Milano 2010.

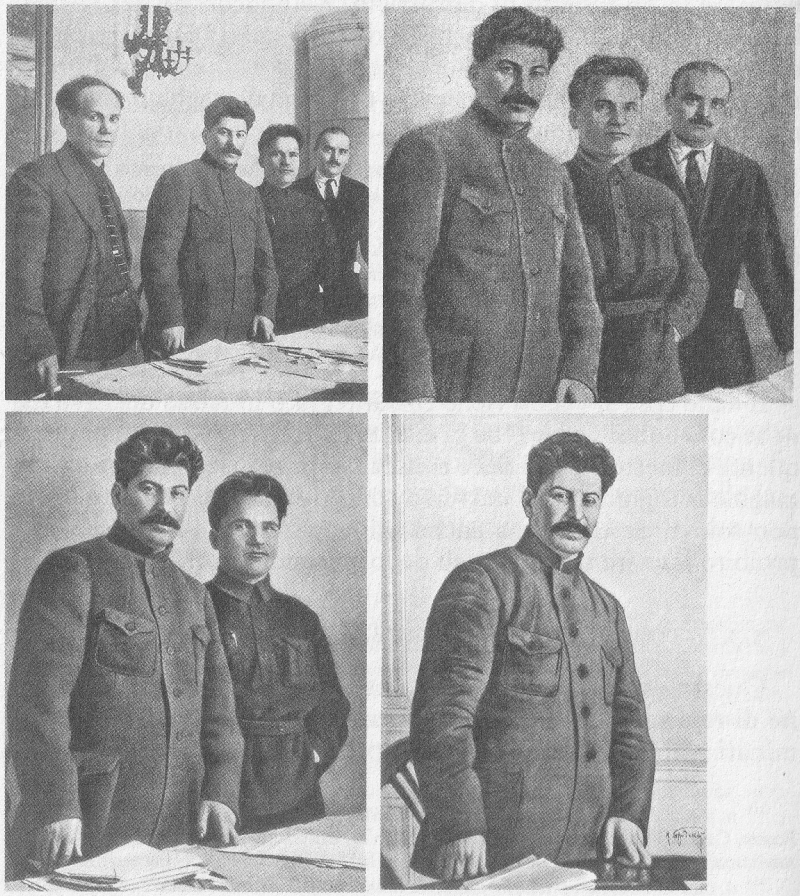
[114] G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto* (2003), Cortina, Milano 2005, pp. 56-57.

anche dalla disponibilità dei mezzi tecnici, dei dispositivi, dei media. L'esempio piú eclatante è offerto dalla visione aerea[115], resa possibile a partire dal primo volo in mongolfiera verso la fine del XVIII secolo e via via implementatasi – specialmente con

[115] Cfr. M. DORRIAN e F. POUSIN (a cura di), *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture*, I. B. Tauris, London-New York 2013, e il catalogo della mostra *Vues d'en haut*, a cura di A. Lampe, Éditions du Centre Pompidou Metz, Paris-Metz 2013.

Figura 33.

Quattro immagini con Stalin che mostrano la progressiva eliminazione di Nikolai K. Antipov, Nikolaj M. Švernik e Sergej M. Kirov.



le ricognizioni aeree durante la Prima e la Seconda guerra mondiale – fino a raggiungere l'acme nel 1969 con la missione sulla Luna di Apollo 11. La trasformazione cosmologica dello sguardo umano[116], che per la prima volta può vedere (e fotografare) il pianeta Terra dal di fuori come uno fra gli altri pianeti, ha impegnato all'epoca pensatori del calibro di Martin Heidegger, Hannah Arendt, Günther Anders. E ha anche innescato suggestive e piú o meno paranoidi teorie del complotto ordito dalla Nasa, a partire dalla pubblicazione del volume di Bill Kaysing *Non siamo mai andati sulla luna*[117], fino a ispirare film come *Capricorn One* di Peter Hyams (1978) e il *mockumentary Operazione Luna* girato da William Karel nel 2002.

Lo sviluppo dei dispositivi di visione aerea è stato sempre strettamente solidale con l'evoluzione delle tecnologie militari e con le trasformazioni storiche dell'arte della guerra, che dall'introduzione di arco e frecce ha progressivamente aumentato la distanza fra i nemici in conflitto, fino a pervenire in anni recenti ai combattimenti mediati da schermi digitali o alle operazioni «chirurgiche» tramite l'impiego di satelliti e di Uav (*Unmanned Aerial Vehicles*: aeromobili a pilotaggio remoto, piú comunemente noti come droni), nei quali l'unica – seppur decisiva – differenza rispetto ai simulatori elettronici sembra essere la posta in gioco della vita. A causa della progressiva derealizzazione, promossa dal primato dell'immagine sull'oggetto (che già a metà degli anni Ottanta Paul Virilio aveva indagato nelle sue ricerche su guerra e percezione)[118], e della «mentalità da playstation»[119], che tende a omologare l'operatore remoto di droni a un giocatore di videogame, molto si dibatte intorno alla deresponsabilizzazione prodotta da questi dispositivi telecomandati, alle pesanti implicazioni etiche e giuridiche della morte a distanza e al nuovo tipo di sguardo *sorvegliante* che gli stessi droni dispiegano[120].

Per quanto estremamente piú potenti dell'occhio umano, i dispositivi ottici montati su velivoli telecomandati hanno comunque dei

[116] A. BOATTO, *Lo sguardo dal di fuori* (1981), Castelvecchi, Roma 2013; S. CATUCCI, *Imparare dalla Luna*, Quodlibet, Macerata 2013.

[117] B. KAYSING, *Non siamo mai andati sulla luna* (1976), Cult media net, Roma 1997.

[118] P. VIRILIO, *Guerra e cinema. Logistica della percezione* (1984), Lindau, Torino 1996.

[119] CH. COLE, M. DOBBING e A. HAILWOOD, *Convenient Killing: Armed Drones and the "Playstation" Mentality*, The Fellowship of Reconciliation, Oxford 2010.

[120] W. LANGEWIESCHE, *Esecuzioni a distanza* (2010), Adelphi, Milano 2011. G. CHAMAYOU, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere* (2013), DeriveApprodi, Roma 2014. Si veda anche il film *Good Kill* (2014), diretto da Andrew Niccol.

limiti «percettivi», connessi con le capacità di risoluzione delle immagini che producono. La soglia di *detectability* fissa il confine tra ciò che, essendo percepibile nell'immagine, è dall'immagine stessa documentato (e quindi è storicamente avvenuto) e ciò che non viene registrato (o viene colto semplicemente come «rumore» o «grana» del supporto materiale), e che quindi non ha la possibilità di accedere alla dimensione dell'accaduto (fig. 34). A queste limitazioni percettive si aggiungono limitazioni politicamente e giuridicamente sensibili, connesse ai livelli di accessibilità e alle istanze di controllo delle tecnologie stesse, e quindi alla verificabilità delle immagini da esse prodotte: una questione che era stata sollevata con la massima radicalità da Jean Baudrillard già ai tempi della Prima guerra del Golfo (1991), la cui massiccia copertura in termini di informazione visuale era garantita da satelliti-spia e aerei radar Awacs controllati dagli Stati Uniti e dai loro alleati[121], e che è stata ripresa in anni piú recenti da progetti di ricerca come *Forensic Architecture*, diretto dall'architetto israeliano Eyal Weizman. Un progetto che ha dato luogo a una serie di studi specifici – in forma di testi, installazioni e mostre[122].

In questi ultimi anni la pervasiva applicazione di queste tecnologie anche a uso civile, soprattutto ai fini della mappatura degli spazi e della gestione della mobilità – pensiamo alle opportunità offerte dal Gps (*Global Positioning System*) o da *Google Earth* –, sta ridisegnando i confini (estetici, etici, politici, economici e giuridici) che al tempo stesso separano e connettono il nascosto e l'esposto, il privato e il pubblico, il personale e il collettivo, il nazionale e l'estero. In un'eterogenea miscela in cui confluiscono il desiderio ancestrale di volare, l'aspirazione all'onnisciente occhio di Dio, pulsioni voyeuristiche e scopofiliche, sindromi della sicurezza e amministrazione della vita, il «valore espositivo» (che Benjamin contrapponeva negli anni Trenta come proprio delle fotografie al «valore cultuale» caratteristico delle immagini prefotografiche)[123] ha preso il sopravvento al punto da trasformarsi in un «fuori tutto», nell'onnivisibilità. È questo il punto in cui collassano fino a confondersi il Grande Fratello di Orwell e quello del format da

[121] J. BAUDRILLARD, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Galilée, Paris 1991.

[122] E. WEIZMAN, *Violence at the threshold of detectability*, in «e-flux journal», 64 (2015) (http://www.e-flux.com/journal/violence-at-the-threshold-of-detectability/). Si veda anche: E. WEIZMAN ET AL. (a cura di), *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press and Forensic Architecture, Berlin 2014; D. DUFOUR (a cura di), *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*, Xavier Barral, Paris 2015.

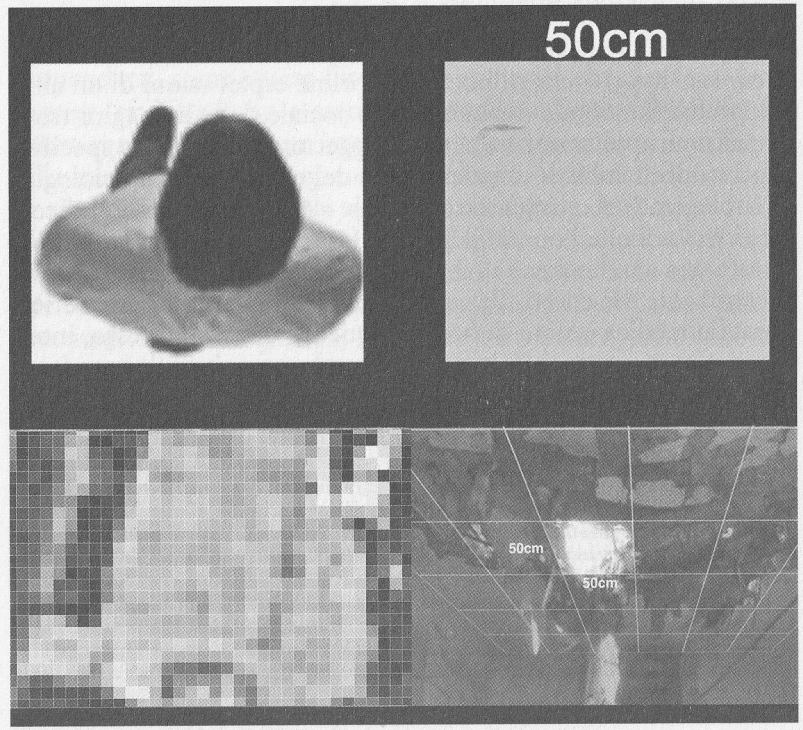
[123] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), in ID., *Aura e choc* cit., pp. 24-27.

reality show, in cui le chance emancipatorie promesse dalle nuove tecnologie mostrano il loro lato oscuro, quello del controllo globale e del disciplinamento totale degli individui e delle comunità. La capillare diffusione di telecamere di sorveglianza (Cctv: *Closed Circuit Television*), che controllano e registrano porzioni sempre piú ampie di spazi pubblici e privati (producendo come non è mai accaduto prima un'incommensurabile massa di immagini che nessuno spettatore mai guarderà)[124], e sistemi di mappatura del territorio come il servizio di Google *Street View* (introdotto a partire dal

[124] M. BRUHN (a cura di), *Bilder ohne Betrachter*, Akademie Verlag, Berlin 2006.

Figura 34.

A destra: un largo squarcio nel tetto di un negozio a Miranshah, in Pakistan, dopo un attacco avvenuto il 30 marzo 2012; a sinistra: un'immagine satellitare che inquadra lo stesso tetto meno di un giorno dopo l'attacco. Il livello di risoluzione dell'immagine, in cui ogni pixel corrisponde a 50 cm quadrati, non consente di visualizzare lo squarcio.



2007 e in costante espansione), se da un lato contribuiscono alla prevenzione, alla deterrenza, alle indagini delle forze dell'ordine e al monitoraggio dell'ambiente, alimentano dall'altro la sensazione di essere costantemente spiati, fino alla paranoia persecutoria.

Si deve riconoscere a Michel Foucault il merito di aver pionieristicamente inaugurato alla metà degli anni Settanta del secolo scorso, con il già citato *Sorvegliare e punire*[125], questo campo di ricerca, che si è successivamente autonomizzato sotto il titolo di *surveillance studies*[126]. Contemporaneamente alle indagini foucaultiane, il film di Francis Ford Coppola *La conversazione* (1974) metteva precocemente a tema quello che sarebbe poi diventato un vero e proprio sottogenere cinematografico: pensiamo a *Nemico pubblico* di Tony Scott (1998), o a *Eagle Eye* di Daniel J. Caruso (2008).

6. *Il corpo in immagine.*

6.1. Immagine e anatomia.

È ancora a Foucault – questa volta però allo studio *Nascita della clinica* (1963) – che dobbiamo le prime esplorazioni di un altro campo fondamentale nel quale l'uso sociale delle immagini trova amplissima applicazione e diviene oggetto di una branca specifica degli studi di cultura visuale: quello del corpo umano, fisiologico e patologico[127]. Lo «sguardo medico» – del quale (come ci dice il sottotitolo di quell'opera) il filosofo francese si riproponeva di delineare una «archeologia» – è costitutivamente associato alla messa in immagine del corpo. Per molti secoli il limite naturale dell'iconografia medica è stato definito da quanto del corpo stesso, interno ed esterno, era visibile a occhio nudo e restituibile tramite le tavole anatomiche e i modelli anatomici[128]. Ma con l'avvento delle

[125] M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 2014.

[126] TH. Y. LEVIN, U. FROHNE e P. WEIBEL (a cura di), *Ctrl [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, The Mit Press - ZKM Karlsruhe, Karlsruhe - Cambridge (Mass.) 2002; S. S. PHILLIPS (a cura di), *Exposed. Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870*, Tate Publishing, London 2010; P. SZENDY, *Intercettare. Estetica dello spionaggio* (2007), Isbn edizioni, Milano 2008.

[127] L. CARTWRIGHT, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995; B. H. KEVLES, *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*, Rutgers University Press, New Brunswick 1997; J. VAN DIJCK, *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press, Seattle 2005.

[128] G. DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà* (1999), Einaudi, Torino

protesi ottiche – a partire dall'invenzione del microscopio verso la fine del XVI secolo, passando per la fotografia, la microfotografia medica e la radiografia (1895), la microscopia elettronica, l'ecografia, l'endoscopia via tubo ottico o videocapsula, fino ad arrivare alle tecniche di *imaging* come la PET (tomografia a emissione di positroni) e la fMRI (risonanza magnetica funzionale) e alle tecnologie di realtà virtuale e realtà aumentata applicate alla chirurgia – si assiste a una progressiva e apparentemente inarrestabile colonizzazione visuale di territori prima invisibili, o perché troppo piccoli per poter essere colti dall'apparato visivo umano (si pensi ai neuroni, ai microorganismi, ai batteri, ai virus) o perché interni e nascosti, e magari visibili solo «da morti» nel corso dell'esame autoptico.

La tendenza alla visualizzazione totale, che abbiamo già messo in luce nel precedente capitolo riguardo agli spazi e ai territori, non risparmia dunque il corpo proprio, che anzi diviene in ogni suo anfratto campo espositivo per eccellenza e oggetto di una radicale riconfigurazione dell'identità personale[129]. Ma alle implicazioni etiche e antropologiche si aggiungono delicate questioni di carattere epistemologico relative allo statuto del *medical imaging*. Domandarsi, come è stato fatto, se le immagini che ci offre il *brain imaging* (tav. III) siano o meno da intendersi come fotografie del nostro cervello[130], se da un lato solleva opportunamente il problema della mediazione degli apparati tecnologici, della determinazione umana dei parametri e della visualizzazione (cioè della messa in immagine) di dati di per sé non visivi, dall'altro tradisce tuttavia un presupposto realistico che attribuisce alle fotografie la capacità di offrire senza resti la realtà che esse rappresentano[131]. Ma l'immagine medica (prefotografica, fotografica e postfotografica che sia) non è mai la rappresentazione «immediata» e ingenuamente copiativa del proprio oggetto: essa anzi, in quanto *medium*, tanto lo restituisce quanto lo costruisce, nel quadro di un discorso intorno al rapporto salute/malattia che varia storicamente e culturalmen-

2001; M. KEMP e M. WALLACE (a cura di), *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Hayward Gallery - University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2000.

[129] J. DUMIT, *Picturing Personhood. Brain Scans and Biomedical Identity*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2004.

[130] A. L. ROSKIES, *Are neuroimages like photographs of the brain?*, in «Philosophy of Science», 74 (2007), pp. 860-72.

[131] L. PERINI, *Depiction, detection. And the epistemic value of photography*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LXX (2012), n. 1, pp. 151-60.

te[132]. Perciò si deve sottolineare che l'*imaging*, lungi dal costituire un accesso neutro e oggettivo alla realtà corporea, si intreccia a un *imagining*, alla dimensione dell'immaginazione e dell'immaginario[133].

Ciò vale tanto per il momento della ricezione quanto per quello della produzione. Un caso emblematico di *imagining* ricettivo ci è offerto dall'ecografia fetale in 3D (immagini tridimensionali statiche) e 4D (immagini tridimensionali dinamiche), che rispetto alla tradizionale modalità in 2D aumenta in modo impressionante l'«effetto-realtà» dell'immagine del feto (tav. IV a-b): questa non è la mera restituzione ottica di quel che vedremmo a occhio nudo se potessimo avere accesso diretto al grembo materno, ma è una visualizzazione, che in quanto tale converte mediante un trasduttore onde acustiche (ultrasuoni) in dati visivi. Applicata a fini diagnostici, propedeutici (aiuterebbe i genitori a sviluppare precocemente un attaccamento affettivo al bambino) e ludici («scan-for-fun»), l'ecografia in 3D viene anche impiegata come strumento di persuasione dalle associazioni anti-abortiste[134].

Un esempio eloquente di *imagining* produttivo è rappresentato dalla storia delle immagini prodotte nel 1900 dall'immunologo tedesco Paul Ehrlich per rendere visivamente intuitivo il funzionamento degli anticorpi: lo studioso non aveva alcuna idea di come tali organismi fossero configurati, ma la sua capacità immaginativa stimolò efficacemente la successiva ricerca immunologica, che proprio ispirandosi a quelle modellizzazioni poté procedere nella comprensione delle dinamiche anticorpali[135]. Basandosi su questo e su altri casi, James Elkins[136] ha insistito sulla natura non meramente illustrativa, bensí genuinamente euristica delle immagini mediche e piú in generale scientifiche: un diagramma, un grafico, uno schema,

[132] Ivi comprese dunque le immagini cosiddette «noninterventionist» e «mechanically objective» studiate da L. Daston e P. Galison. Cfr. L. DASTON e P. GALISON, *The image of objectivity*, in «Representations», 40 (1992), pp. 81-128; ID., *Objectivity*, Zone Books, New York 2007.

[133] E. STEPHENS, *Anatomical imag(inari)es. The cultural impact of medical imaging technologies*, in «Somatechnics», II (2012), n. 2, pp. 159-70.

[134] http://www.nytimes.com/2005/02/02/us/church-groups-turn-to-sonogram-to-turn-women-from-abortions.html?_r=0. Cfr. in generale L. M. MITCHELL, *Baby's First Picture: Ultrasound and the Politics of Fetal Subjects*, University of Toronto Press, Toronto 2001.

[135] P. EHRLICH, *On immunity with special reference to cell life*, in «Proceedings of the Royal Society of London», 66 (1900), pp. 424-48. Si veda: A. CAMBROSIO *ET AL.*, *Ehrlich "beautiful pictures" and the controversial beginnings of immunological imagery*, in «Isis», LXXXIV (1993), n. 4, pp. 662-99.

[136] J. ELKINS, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono* (1995), in PINOTTI e SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine* cit., pp. 155-205; J. ELKINS, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 2001.

un modello non vengono semplicemente ad affiancarsi a una teoria già elaborata precedentemente e con altri strumenti, come ausili iconici utili alla didattica e agli «science books for dummies», che possono essere soppressi senza danno non appena ci si sia innalzati a un livello di conoscenza adeguatamente aniconico. Queste forme di visualizzazione preparano e producono anzi la conoscenza stessa e rendono possibili concettualizzazioni che non sarebbero conseguibili al di fuori del campo dell'immagine: è quello che Arnheim definiva «visual thinking»[137] e che oggi viene variamente articolato nell'ambito della rappresentazione iconica dei «big data» dai teorici della *visualization*[138].

6.2. I corpi disciplinati.

Fra le molteplici declinazioni dell'*imaging* medico che articolano in modo storicamente e culturalmente condizionato la polarità salute/malattia, una rilevanza particolare assume nella tradizione occidentale l'iconografia psichiatrica[139], che costruisce la rappresentazione in immagine dell'opposizione normalità/follia. Anche in questo specifico campo Foucault ha contribuito in maniera decisiva con il suo *Storia della follia*[140], che affronta le strategie di esclusione, di istituzionalizzazione e di segregazione della malattia mentale in Europa a partire dalla fine del Medioevo, concedendo ampio spazio all'analisi dell'iconografia della follia, in particolare nelle opere di Hieronymus Bosch e di Goya.

Nel tentativo di identificare e catalogare le differenti manifestazioni della malattia mentale sulla base di elementi visibili all'occhio e fissabili in immagine – il corpo in generale e il volto in particolare del folle –, l'iconografia psichiatrica si riallaccia inevitabilmente alla complessa tradizione millenaria della fisiognomica, che affonda le sue radici nel pensiero antico con il trat-

[137] R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo* (1970), Einaudi, Torino 1974. Cfr. anche D. C. GOODING, *Visual cognition: where cognition and culture meet*, in «Philosophy of Science», 73 (2006), pp. 688-98.

[138] M. LIMA, *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*, Princeton Architectural Press, New York 2011; A. CAIRO, *L'arte funzionale. Infografica e visualizzazione delle informazioni* (2013), Pearson, Milano-Torino 2013.

[139] F. CAGNETTA (a cura di), *Nascita della fotografia psichiatrica*, catalogo della mostra, La Biennale, Venezia 1981; G. DIDI-HUBERMAN, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière* (1982), a cura di R. Panattoni e G. Solla, Marietti 1820, Genova-Milano 2008.

[140] M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica* (1961), Rizzoli, Milano 2008.

tato pseudo-aristotelico *Fisiognomica*[141], passa in età moderna per Della Porta e Le Brun, si sviluppa ampiamente nel XVIII secolo con Lavater e Goethe, trova nell'Ottocento in Schopenhauer e Darwin importanti interpreti e sfocia nelle teorizzazioni novecentesche di Klages e Kassner[142].

Non di rado equivocamente ridotta a una rigida tipizzazione temperamentale che punta a stabilire un'ingenua corrispondenza fra l'esterno visibile (il corpo, il volto) e l'interno invisibile (l'anima, il carattere), la storia della fisiognomica è in realtà una costellazione di posizioni molto diverse, polarizzate fra gli estremi dell'espressione individuale e dello stereotipo universale. Nel momento in cui tale storia si interseca con la semeiotica medica e l'iconografia, a prevalere è senza dubbio l'aspirazione a fornire una catalogazione tipologica per immagini, organizzata secondo il modello dell'atlante anatomico e piú in generale secondo i paradigmi dell'illustrazione scientifica.

In questo ambito, di particolare rilevanza per gli studi di cultura visuale è quella linea antropometrica che dalla craniometria elaborata nella seconda metà del Settecento dall'anatomista olandese Peter Camper, e dalla frenologia di Franz Joseph Gall[143], arriva fino alla criminologia di Cesare Lombroso e alla fotosegnaletica di Alphonse Bertillon[144]. In Lombroso la devianza della follia viene indagata secondo un metodo quantitativo-sperimentale nelle sue opposte manifestazioni, che la rivelano come motivazione profonda tanto della genialità creatrice quanto del delitto criminale[145]. Nel suo Museo di antropologia criminale a Torino è conservato un ricco coacervo di crani, maschere, tatuaggi, corpi di reato, oggetti appartenuti o fabbricati dai criminali. Dal punto di vista della cultura visuale particolarmente significativi sono il *corpus* dei disegni fatti dai delinquenti, nonché la serie di maschere mortuarie in cera realizzate a calco sul volto di omicidi, stupratori, falsari, ladri...: tipologie criminali che vengono fatte corrispondere ad altrettante

[141] Cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Fisiognomonia animale*, in ID., *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme* (1957), Adelphi, Milano 1983, pp. 11-55.

[142] G. GURISATTI, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006. In particolare per la tradizione tedesca cfr. R. T. GRAY, *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Wayne State University Press, Detroit 2004.

[143] F. J. GALL, *L'organo dell'anima. Fisiologia cerebrale e disciplina dei comportamenti* (scritti 1798-1825), a cura di C. Pogliano, Marsilio, Venezia 1985.

[144] A. BERTILLON, *La photographie judiciaire*, Gautier-Villars et fils, Paris 1890.

[145] C. LOMBROSO, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di D. Frigessi, F. Giacanelli e L. Mangoni, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

tipologie psicopatologiche, della cui distribuzione statistico-geografica Lombroso forní una rappresentazione grafica nel suo *Atlante*[146].

Nei medesimi anni Alphonse Bertillon, capo del servizio di identificazione della Prefettura di polizia di Parigi, andava elaborando un sistema di descrizione e catalogazione dei criminali (che sarebbe stato adottato da diversi Paesi con il nome appunto di «bertillonage»). Il suo *portrait parlé* integra il metodo delle impronte digitali (già introdotto nella seconda metà dell'Ottocento da William J. Herschel, Henry Faulds, Francis Galton e Edward Henry) con la fotografia del delinquente di fronte e di profilo, accompagnata dalla descrizione di tratti somatici salienti. Nel solco di Bertillon, il commissario di pubblica sicurezza Umberto Ellero[147] avrebbe poi perfezionato la tecnica introducendo l'uso delle «Gemelle», due macchine fotografiche identiche e sincronizzate in modo da scattare simultaneamente la fotografia del criminale di faccia e di lato. Sono cosí poste le basi della moderna fotosegnaletica[148], che è rimasta uno strumento fondamentale per l'identificazione a scopi giudiziari fino agli anni Settanta, per poi essere progressivamente sostituita dal ricorso in ambito forense ad altre metodologie biometriche (oltre alle impronte digitali, fondamentalmente la prova del DNA).

La fotosegnaletica non esaurisce certamente l'impiego del mezzo fotografico (e oggi anche del video) nelle attività investigative: essa si accompagna – come abbiamo visto nel quarto capitolo – alla fotografia della scena del crimine, capitolo fondamentale dell'uso documentario del dispositivo fotografico. Per quanto sia a partire dall'invenzione della fotografia che l'impiego dell'immagine a scopi giudiziari conosce il suo sviluppo piú potente, esso affonda tuttavia le sue radici ben piú addietro, come ci insegna la secolare storia della *damnatio memoriae* operata attraverso un intervento non sul corpo fisico del reo, bensí sulla sua immagine: la «pittura infamante» – che vide impegnati artisti del calibro di Sandro Botticelli e Andrea del Sarto – poteva spingersi fino a vere e proprie *executiones in effigie*, in cui nei

[146] ID., *Atlante*, in ID., *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Bocca, Torino 1897[3]. Sull'uso della fotografia da parte di Lombroso cfr. *Lombroso e la fotografia*, numero monografico della rivista «Locus Solus», a cura di S. Turzio, Bruno Mondadori, Milano 2005.

[147] U. ELLERO, *La fotografia nelle funzioni di polizia e processuali*, Società Editrice Libraria, Milano 1908.

[148] A. GILARDI, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria* (2003), Bruno Mondadori, Milano 2009.

processi *in absentia* in vece del condannato in carne e ossa a essere giustiziata era la sua immagine[149].

Un capitolo particolarmente controverso della visualizzazione del corpo a fini investigativi e per lo screening di sicurezza è oggi rappresentato dai dispositivi di «full body scanner» (a onde millimetriche o a retrodiffusione di raggi x), adottati da un numero sempre maggiore di aeroporti e stazioni ferroviarie a partire dagli attentati dell'11 settembre 2001. A differenza dei tradizionali metal detector, queste tecnologie consentono di individuare con notevole rapidità anche oggetti sospetti non metallici senza che il passeggero debba svestirsi. L'applicazione di questa tecnica risulta altamente controversa e dibattuta per svariati motivi, innanzitutto etici e giuridici (violazione della privacy, registrazione e catalogazione dei dati corporei personali, esposizione del corpo nudo) e sanitari (possibili danni insorgenti dall'esposizione alle radiazioni). Ma vi sono anche inaspettate ricadute diagnostiche, come nel caso di un passeggero al quale – notevole caso di *serendipity* – è stata riscontrata una grave forma di melanoma, che ha potuto cosí essere operata in tempo utile[150].

6.3. Rappresentazioni del Sé.

Le varie forme di resistenza, a livello tanto individuale quanto collettivo, alle strategie istituzionali di determinazione, catalogazione e disciplinamento dei corpi entrano in una peculiare tensione dialettica con le modalità autogestite di rappresentazione del Sé e di presentazione al mondo della propria identità (del corpo in generale e del volto in particolare) messa in immagine.

Nella sua versione piú radicale, e in linea di massima involontaria, l'autoimmagine *par excellence* sembra essere il cadavere: ambigua e inquietante presenza di un'assenza – una delle definizioni di immagine che abbiamo piú volte richiamato nel corso di questo lavoro –, il corpo morto, essendo e al contempo non essendo piú il soggetto che lo animava, riassume in sé molte delle caratteristiche strutturali che fanno di un'immagine un'«autoimmagine», cosa che ci mette ancora una volta di fronte a un importante punto di convergenza fra le ricerche tanatologiche e gli studi di cultura visuale[151].

[149] G. ORTALLI, *«Pingatur in Palatio...». La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Jouvence, Roma 1979.

[150] J. E. MAYER e B. B. ADAMS, *Nodular melanoma serendipitously detected by airport full body scanners*, in «Dermatology», CCXXX (2015), n. 1, pp. 16-17.

[151] BELTING, *Antropologia delle immagini* cit.

Ma è naturalmente il macrogenere dell'autoritratto[152] a costituire la classe piú importante di autorappresentazione nella storia delle immagini. Nella cultura antica, che pure ha tentato qualche larvata forma di autoritrattistica, la figurazione del Sé si declina perlopiú come *firma* apposta su un oggetto iconico, a rivendicarne l'autorialità[153]. È tuttavia tramandato l'aneddoto del processo per empietà a Fidia, che avrebbe osato ritrarsi a fianco di Pericle sullo scudo di Atena Parthenos al Partenone[154]. In epoca medievale l'inserimento del volto dell'autore continua la tradizione della firma che certifica la paternità dell'opera. In taluni casi l'autore si rappresenta insieme al donatore, come mostra per esempio l'autoritratto dello scultore Ursus a fianco del duca Ulderico sull'altare dell'abbazia di San Pietro in Valle a Ferentillo (739-40). Ma lo *status* sociale dell'artista, che nel Medioevo è sostanzialmente equiparato all'artigiano, impedisce uno sviluppo autonomo del genere, che si avvierà solo con gli albori del Rinascimento. Fra i primi significativi sintomi in tal senso si segnala l'arte giottesca: il Vasari racconta che «partito Giotto da Napoli per andare a Roma, si fermò a Gaeta, dove gli fu forza nella Nunziata far di pittura alcune storie del Testamento Nuovo, oggi guaste dal tempo, ma non però in modo che non vi si veggia benissimo il ritratto d'esso Giotto appresso a un Crucifisso grande molto bello»[155]. In epoca rinascimentale[156] l'affermarsi dell'autoritratto come genere autonomo va di pari passo con i progressi tecnologici nella realizzazione di specchi piani, che consentono agli artisti una percezione non deformata del proprio volto (anche se talora le deformazioni sono intenzionalmente ricercate, come mostra il celebre autoritratto allo specchio convesso dipinto dal Parmigianino nel 1524). Il triplo autoritratto di Johannes Gumpp (sebbene dipinto molto piú tardi, nel 1646) bene illustra il modo in cui gli artisti procedevano.

[152] E. LUCIE-SMITH e S. KELLY, *The Self Portrait: A Modern View*, Sarema, London 1987; A. BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari 1997; O. CALABRESE, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2010; J. HALL, *L'autoritratto. Una storia culturale* (2014), Einaudi, Torino 2014.

[153] Cfr. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano* cit., cap. II, § 2.

[154] PLUTARCO, *Vita di Pericle*, 31.2, in *Vite*, Utet, Torino 1992, vol. II, a cura di D. Magnino, pp. 79-81.

[155] G. VASARI, *Vita di Giotto*, in ID., *Le vite de' piú eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll., Sansoni, Firenze 1971, vol. IV (1568²), p. 174.

[156] Si veda il catalogo della mostra alla National Portrait Gallery di Londra *Selfportrait: Renaissance to Contemporary*, a cura di A. Bond, National Portrait Gallery Publications, London 2005.

A queste ragioni mediali si aggiungono un aumentato interesse per l'espressione fisiognomica e soprattutto la trasformazione del ruolo sociale dell'artista, che va assumendo un prestigio intellettuale via via sempre maggiore, anche grazie a personaggi che riuniscono in sé eccezionali talenti tanto artistici quanto scientifici (pensiamo a figure emblematiche quali Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, Leonardo). L'evoluzione di questo processo è rappresentata dalla storia stessa delle modalità compositive di questa classe di immagini: l'autoritratto «ambientato» o «situato» (in cui l'artista si riserva una posizione marginale nella scena rappresentata); il «criptoautoritratto» (nel quale l'artista dissimula il proprio volto nella scena, come fa il Mantegna mimetizzandosi nella decorazione della Camera degli Sposi a Mantova); l'autoritratto «delegato» (in cui l'artista si ritrae nei panni di un santo o di un personaggio storico: per esempio Rogier Van der Weyden, che si raffigura come san Luca nell'atto di dipingere il ritratto della Vergine, 1435-38); e finalmente l'autoritratto «autonomo», del quale esempio paradigmatico è la cinquantina di opere che Albrecht Dürer dedica alla propria autorappresentazione.

Se si può affermare che quest'ultimo sottogenere viene da ultimo, testimoniando la progressiva autonomizzazione e legittimazione della raffigurazione del sé da parte dell'artista, non per questo gli altri sottogeneri debbono pensarsi come fasi preparatorie e archiviabili: essi anzi vivono di vita propria, e continueranno a essere praticati fino ai nostri giorni in forme e media anche differenti dalla pittura, per esempio nella fotografia di Francesca Woodman o di Cindy Sherman.

L'autoritratto autonomo può essere singolo o di gruppo (un sottogenere quest'ultimo diffuso soprattutto nella pittura fiamminga, come mostra Rubens, che vi si è cimentato in piú di un'occasione). Nella sua versione allegorica (per esempio Artemisia Gentileschi, che nel 1638 si raffigura come allegoria della pittura) esso si riallaccia alla tradizione dell'autoritratto delegato, ponendo al contempo interessanti questioni a una teoria della *depiction* relativamente al problema del riconoscimento del soggetto nell'immagine. La serie dei quarantasei autoritratti di Rembrandt ci offre un'epitome del genere e dei suoi sottogeneri nel Seicento: l'artista olandese si esercita sull'autoritratto autonomo, ma si autorappresenta anche nei panni di Democrito o di san Paolo, in dipinti in cui la temporalità della vita individuale – che un filosofo come Simmel[157] interpreta-

[157] G. SIMMEL, *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte* (1916), Abscondita, Milano 2001.

va come complessivamente riassunta nell'immagine rembrandtiana – finisce per intrecciarsi con i tempi della storia.

Se il Settecento e l'Ottocento non conobbero una significativa evoluzione quanto a nuovi sottogeneri dell'autorappresentazione pittorica, l'avvento della fotografia produsse notevoli trasformazioni nella pratica della raffigurazione del sé, sia fornendo agli artisti un efficace ausilio mediale – pensiamo, uno per tutti, a Edgar Degas[158] – che ovviava ad alcuni inconvenienti propri dello specchio (fra gli altri, la controlateralizzazione destra-sinistra), sia sviluppandosi come medium indipendente.

Il rapido sviluppo delle tecnologie connesse ai dispositivi fotografici – *in primis* la possibilità dell'autoscatto e dello scatto telecomandato – ampliò velocemente le opzioni dell'autorappresentazione, che passò dalle prime «cartes de visite» (ancora affidate a fotografi professionisti)[159] agli autoritratti realizzati in prima persona[160]. Vero pioniere in questo campo è stato il fotografo americano Robert Cornelius, che nel 1839 realizzò in dagherrotipo quello che può essere considerato il primo *selfie* della storia.

Ed è proprio il *selfie* – autoritratto fotografico individuale o di gruppo ottenuto con smartphone o webcam e condiviso su network come *Facebook*, *Flickr*, *Twitter*, *Pinterest*, *Instagram* – a costituire in questi ultimi anni un imponente fenomeno di massa relativo all'autorappresentazione[161]. In quanto processo in atto e in piena espansione, costituisce una delle sfide piú stimolanti per chi voglia occuparsi della cultura visuale contemporanea nei suoi rapporti con le retoriche di soggettivazione: fra le molteplici sue implicazioni, la diffusione planetaria della moda dei *selfies* solleva la questione di quello che è stato definito «oversharing», ovvero il profluvio narcisistico di autorappresentazioni condivise[162]. Nella possibilità di correggere la propria immagine grazie a programmi di editing facilmente accessibili c'è chi ha ravvisato non solo l'ennesimo caso di manipolazione della verità e di dissimulazione cosmetica, ma anche un ambito di autodeterminazione in cui i soggetti, autore-

[158] A. SCHARF, *Arte e fotografia* (1968), Einaudi, Torino 1979 (al cap. *Degas e l'immagine istantanea*).

[159] F. BOISJOLY, *La Photo-carte en France au XIX^e siècle*, Lieux-Dits, Lyon 2006.

[160] S. FERRARI e C. TARTARINI (a cura di), *AutoFocus. L'autoritratto fotografico tra arte e psicologia*, Clueb, Bologna 2010.

[161] T. BONINI, *Dall'autoritratto al Selfie. Breve storia del guardarsi allo specchio*, http://www.doppiozero.com/materiali/web-analysis/dallautoritratto-al-selfie.

[162] B. AGGER, *Oversharing: Presentations of Self in the Internet Age*, Routledge, New York 2012.

golamentandosi, si sottraggono alle forme istituzionali di irreggimentazione dei corpi, gestendo in autonomia il proprio «edited self»[163]. La pratica dei *selfies*, e piú in generale l'utilizzo pervasivo dei social network sui quali i *selfies* circolano, appartengono di diritto alla storia della soggettività, di cui costituiscono un capitolo rilevante, in quanto ridefiniscono la configurazione generale dell'identità in direzione di un «networked self»[164].

Rispetto a questo punto, è particolarmente illuminante un confronto tra *Facebook* e l'ambiente virtuale di *Second Life*[165], che fino a pochi anni fa aveva suscitato numerosi entusiasmi in chi interpretava la possibilità di autopresentarsi socialmente in rete assumendo un'identità avatar che consentisse per cosí dire di vivere piú vite, operando passaggi di gender, di personalità, di professione, di *status* sociale, nella «leggerezza» permessa dalla virtualità. Il declino di *Second Life* contrasta col successo di *Facebook*, il che rivela che il desiderio piú potente è non quello di agire *undercover*, bensí quello di metterci la faccia. O la mano, come quella che impugna una pistola nel caso dell'assassinio in diretta compiuto il 26 agosto 2015 da Vester Lee Flanagan *alias* Bryce Williams, ex dipendente dell'emittente Wdbj7, che si è filmato mentre uccide la giornalista Alison Parker e il cameraman Adam Ward, per poi togliersi la vita, non prima però di aver postato sui social network il drammatico video dell'omicidio, girato secondo gli stilemi del «first person shot» propri dei videogiochi sparatutto[166].

La possibilità di condividere live video in streaming su piattaforme come *Periscope* o *Meerkat* rappresenta una delle ultime frontiere dello sharing e promette di farci «guardare il mondo con gli occhi di un'altra persona»[167]: un passo verso quella forma di integrale immedesimazione empatica – di percezioni, emozioni, esperienze – che Kathryn Bigelow aveva profeticamente preconizzato nel film *Strange Days* (1995).

[163] A. E. MARWICK, *Status Update. Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, Yale University Press, Yale 2013.

[164] Z. PAPACHARISSI (a cura di), *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, Routledge, London 2010. Si vedano in Italia le ricerche condotte dal Self Media Lab fondato da Federica Villa e Fabrizio Fiaschini presso l'Università di Pavia, e il libro *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, a cura di F. Villa, Pellegrini, Cosenza 2013.

[165] M. GEROSA, *Second Life*, Meltemi, Roma 2007.

[166] R. EUGENI, *Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico*, in «Reti Saperi Linguaggi», IV (2013), n. 2, pp. 19-23.

[167] Dal sito www.periscope.tv.

Bibliografia

Senza alcuna pretesa di esaustività (considerata la vastità e la continua espansione della lextteratura in questo campo), proponiamo qui alcuni titoli – studi sia di carattere generale sia di approfondimento su temi specifici – che integrano i riferimenti bibliografici che abbiamo fornito nelle note ai capitoli, presentati nell'ordine cronologico della loro pubblicazione.

1. *Un campo di studi transdisciplinare.*

Sui *visual culture studies* anglofoni, oltre ai testi già citati in nota, si vedano le seguenti introduzioni e antologie: N. BRYSON, M. A. HOLLY e K. MOXEY (a cura di), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Middletown (Conn.) 1994; C. JENKS (a cura di), *Visual Culture*, Routledge, New York 1995; AA.VV., *Visual Culture Questionnaire*, in «October», 77 (1996), pp. 25-70; J.-A. WALKER e S. CHAPLIN, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester-New York 1997; N. MIRZOEFF, *Introduzione alla cultura visuale* (1999), Meltemi, Roma 2002; ID., *An Introduction to Visual Culture*, seconda ed. interamente rivista, Routledge, London-New York 2008; M. BARNARD, *Approaches to Understanding Visual Culture*, Palgrave Macmillan, London 1998; I. HEYWOOD e B. SANDYWELL (a cura di), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Routledge, New York 1999; G. ROSE, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, London 2001; M. A. HOLLY e K. MOXEY (a cura di), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (Mass.) 2002; J. ELKINS, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Routledge, New York 2003; V. R. SCHWARTZ e J. M. PRZYBLYSKI (a cura di), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Routledge, New York-London 2004; S. MANGHANI, A. PIPER e J. SIMONS (a cura di), *Images. A Reader*, Sage, London 2006; J. MORRA e M. SMITH (a cura di), *Visual Culture*, 4 voll., Routledge, London-New York 2006; W. DAVIS, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton University Press, Princeton 2011; O. GRAU e TH. VEIGL (a cura di), *Imagery in the 21st Century*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2011; R. HOWELLS e J. NEGREIROS, *Visual Culture*, Polity, Cambridge 2012; TH. LENAIN, H. LOCHER, A. PINOTTI, M. RAMPLEY, CH. SCHOELL-GLASS e K. ZIJLMANS (a cura di), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Brill, Leiden 2012; S. MANGHANI, *Image Studies. Theory and Practice*, Routledge, London 2013; J. ELKINS, S. MANGHANI e G. FRANK (a cura di), *Farewell to Visual Studies*, Pennsylvania State University Press, University Park (Pa.) 2015.

Sulla *Bildwissenschaft* tedesca, oltre ai testi citati nelle note, si vedano le seguenti introduzioni e antologie: K. SACHS-HOMBACH, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeine Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Köln 2003; ID. (a cura di), *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Herbert von Halem, Köln 2004; ID. (a cura di), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Herbert von Halem, Köln 2005; C. MAAR e H. BURDA (a cura di), *Iconic Worlds: Neue Bilderwelten und Wissensräume*, DuMont, Köln 2006; I. REICHLE, S. SIEGEL e A. SPELTEN (a cura di), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Kadmos, Berlin 2007; G. BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin 2008; ID. (con H. BREDEKAMP) (a cura di), *Ikonologie der Gegenwart*, Fink, München 2008; J. PROBST e J. P. KLENNER, *Ideengeschichte der Bildwissenschaft: Siebzehn Porträts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009; K. SACHS-HOMBACH (a cura di), *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen der Visualistic Turn*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009; M. SCHULZ, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, Fink, München 2009; H. BURDA (a cura di), *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*, Fink, München 2010; G. FRANK e B. LANGE, *Einführung in die Bildwissenschaft: Bilder in der visuellen Kultur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010; H. BURDA (a cura di), *The Digital Wunderkammer. 10 Chapters on the Iconic Turn*, Petrarca, München 2011; D. MERSCH (a cura di), *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*, J. B. Metzler, Stuttgart 2014; NETZWERK BILDPHILOSOPHIE (a cura di), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Köln 2014.

Sulla relazione tra *visual culture studies* e *Bildwissenschaft*: R. COGLITORE (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto (Belting, Beyer, Cometa, Hamon, Mitchell, Stadler)*, :duepunti, Palermo 2008; M. RIMMELE, K. SACHS-HOMBACH e B. STIEGLER (a cura di), *Bildwissenschaft und visual culture*, transcript, Bielefeld 2014. Sul confronto tra l'*iconic turn* teorizzato da Gottfried Boehm e il *pictorial turn* teorizzato da W. J. T. Mitchell, si vedano G. BOEHM, *Iconic Turn. Una lettera* (2006), in «Lebenswelt», II (2012), pp. 118-29; W. J. T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Una risposta* (2006), ivi, pp. 130-43; E. ALLOA, *Iconic Turn. Alcune chiavi di svolta*, ivi, pp. 144-59.

Sulla teoria delle immagini e della visione in area francese, oltre ai testi dei singoli autori citati nelle note, si vedano le seguenti introduzioni e antologie: TH. LENAIN (a cura di), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Vrin, Paris 1998; T. TRIFONOVA, *The Image in French Philosophy*, Rodopi, Amsterdam 2007; E. ALLOA (a cura di), *Bildtheorien aus Frankreich: eine Anthologie*, Fink, München 2011; K. BUSCH (a cura di), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, Fink, München 2011; N. SAINT e A. STAFFORD (a cura di), *Modern French Visual Theory: A Critical Reader*, Manchester University Press, Manchester 2013.

Sulla filosofia dell'immagine: R. CASATI, *L'immagine*, La Nuova Italia, Firenze 1991; R. PANATTONI e G. SOLLA, *Il corpo delle immagini*, Marietti 1820, Genova-Milano 2008; P. SPINICCI, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 2008; O. BREIDBACH e F. VERCELLONE, *Pensare per immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2010; L. SCHWARTE, *Pikturale Evidenz*, Fink, Paderborn 2015; G. DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.

Sulle teorie fenomenologiche dell'immagine: L. WIESING, *Phänomene im Bild*, Fink, München 2000; E. FRANZINI, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001; C. CALÍ, *Husserl e l'immagine*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2002; M. CARBONE, *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, Paris 2011; H. R. SEPP, *Bild*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012; P. CONTE, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata 2015.

Sulle prospettive ermeneutiche e ontologiche: G. BOEHM, *Per un'ermeneutica dell'immagine* (1978), in R. RUSCHI (a cura di), *Estetica tedesca oggi*, Unicopli, Milano 1986, pp. 189-217; G. CANTILLO *ET AL.* (a cura di), *Ontologia dell'immagine*, Aracne, Roma 2012.

Sulla psicologia della *Gestalt*: M. MASSIRONI, *Comunicare per immagini*, il Mulino, Bologna 1989; A. ARGENTON, *Arte e cognizione*, Cortina, Milano 1996; L. PIZZO RUSSO, *Genesi dell'immagine* (1997), Mimesis, Milano 2015.

Sulla semiotica: O. CALABRESE (a cura di), *Semiotica della pittura*, il Saggiatore, Milano 1980; U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano 1995; P. BASSO (a cura di), *Modi dell'immagine*, Esculapio, Bologna 2001; R. EUGENI, *Analisi semiotica dell'immagine*, Isu Università Cattolica, Milano 2004; L. CORRAIN (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma 2004; P. POLIDORO, *Che cos'è la semiotica visiva*, Carocci, Roma 2008; T. LANCIONI, *Il senso e la forma*, La Casa Usher, Lucca 2012; A. MENGONI, *Euristica del senso*, in «Lebenswelt», 2 (2012), pp. 172-90.

Sulle teorie analitiche della *depiction*: M. PODRO, *Depiction*, Yale University Press, New Haven-New York 1998; S. VELOTTI, *Arti visive*, in P. D'ANGELO (a cura di), *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 47-75; A. VOLTOLINI, *Immagine*, il Mulino, Bologna 2013; J. V. KULVICKI, *Images*, Routledge, London-New York 2014; E. CALDAROLA, *Rappresentazione pittorica*, in «APhEx», 11 (2015); on line: www.aphex.it.

Sull'immagine nelle scienze cognitive e neuroscienze: A. MAZZUCCHI *ET AL.*, *Cervello e pittura*, Palombi, Roma 2004; M. TURNER (a cura di), *The Artful Mind*, Oxford University Press, Oxford 2006; B. M. STAFFORD, *Echo Objects. The Cognitive Work of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2007; J. ONIANS, *Neuroarthistory*, Yale University Press, New Haven-London 2007; C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica*, Laterza, Roma-Bari 2009; A. D'ALOIA, *La vertigine e il volo. L'esperienza filmica fra estetica e neuroscienze cognitive*, Fondazione Ente dello spettacolo, Roma 2013.

II. *Genealogie*.

Per le metodologie della storiografia artistica: J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica* (1924), La Nuova Italia, Firenze 1996; L. VENTURI, *Storia della critica d'arte* (1936), Einaudi, Torino 1994; A. HAUSER, *Le teorie dell'arte* (1958), Einaudi, Torino 1988; G. BAZIN, *Storia della storia dell'arte. Da Vasari ai nostri*

giorni (1986), Guida, Napoli 1993: G. C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995; D. PREZIOSI (a cura di), *The Art of Art History*, Oxford University Press, Oxford-New York 1998; R. S. NELSON e R. SHIFF (a cura di), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago 2003; J. EMERLING, *Theory for Art History*, Routledge, London-New York 2005; M. HATT e CH. KLONK (a cura di), *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester University Press, Manchester-New York 2006; R. SHONE e J.-P. STONARD (a cura di), *The Books that Shaped Art History*, Thames & Hudson, London 2013.

Per la tradizione della *Kunstwissenschaft*: R. SALVINI (a cura di), *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Garzanti, Milano 1977; M. PODRO, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven-London 1982; L. DITTMANN (a cura di), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte: 1900-1930*, Steiner, Stuttgart 1985; A. PINOTTI, *Il corpo dello stile* (1998), Mimesis, Milano 2001; C. S. WOOD (a cura di), *The Vienna School Reader*, Zone Books, New York 2000; C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma 2009.

Per l'apertura della storiografia artistica agli studi di cultura visuale: A. L. REES e F. BORZELLO (a cura di), *The New Art History*, Camden Press, London 1986; J. HARRIS, *The New Art History*, Routledge, London-New York 2001; D. CHERRY (a cura di), *Art History Visual Culture*, Blackwell, Malden (Mass.) 2005; C. VAN ECK e E. WINTERS (a cura di), *Dealing with the Visual. Art History, Aesthetics and Visual Culture*, Ashgate, Aldershot-Burlington 2005; A. LYMBEROPOULOU, P. BRACEWELL-HOMER e J. ROBINSON, *Art & Visual Culture. A Reader*, Tate Publishing, London 2012.

Sui metodi di riproduzione delle immagini: H. E. ROBERTS (a cura di), *Art History Through the Camera's Lens*, Routledge, London 1995; A. DORGERLOH (a cura di), *Mediale Brüche: die Bildmedien der Kunstgeschichte*, Jonas Verlag, Marburg 2002; C. CARAFFA (a cura di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2009; ID. (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011.

Sui film d'arte: A. COSTA, *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto, Pasian di Piano 1995; Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (a cura di), *Le film sur l'art et ses frontières*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1998; M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano 2000; A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002; T. CASINI, *Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo*, in «Palinsesti», I (2011), n. 1, pp. 44-58.

Su storia dell'arte e televisione: K. RAE HUFFMAN e D. MIGNOT (a cura di), *The Arts for Television*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1987; M. SENALDI, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia, Milano 2009; M. CONNOLLY, *TV Museum. Contemporary Art and the Age of Television*, Intellect, Bristol 2014.

Sulla storia dell'arte all'epoca di internet: A. SBRILLI, *Storia dell'arte in codice binario. La riproduzione digitale delle opere artistiche*, Guerini, Milano 2001; A. BENTKOWSKA-KAFEL (a cura di), *Digital Art History*, Intellect Books, Bristol 2005; M. BACA, *Digital Art History*, Routledge, Abingdon 2013.

Sulle teorie e le pratiche del montaggio e del fotomontaggio negli anni Dieci, Venti e Trenta: M. TITELBAUM (a cura di), *Montage and Modern Life 1912-1942*, The Mit Press, Cambridge (Mass.)-London 1992; H. BERGIUS, *Montage und Metamechanik*, Mann, Berlin 2000; H. MÖBIUS, *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Fink, München 2000; L. BECKER (a cura di), *Cut & Paste. European Photomontage 1920-1945*, Estorick Collection, Gangemi, Roma 2008; S. COËLLIER (diretto da), *Le montage dans les arts aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2008.

Sulla storia e la teoria del montaggio cinematografico, oltre ai testi già citati in nota: V. AMIEL, *Estetica del montaggio* (2001), Lindau, Torino 2014; T. FAUCON, *Penser et expérimenter le montage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2010; ID., *Théorie du montage. Énergie, forces et fluides*, Armand Colin, Paris 2013; V. AMIEL, *Esthétique du montage*, Armand Colin, Paris 2014; V. DEVILLE, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, prefazione di N. Brenez, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014; J. AUMONT, *Le montage. «La seule invention du cinéma»*, Vrin, Paris 2015.

Sulla storia degli atlanti di immagini e dello sguardo «cartografico», oltre ai testi già citati in nota: G. DIDI-HUBERMAN, *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?*, catalogo della mostra omonima svoltasi presso il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2010, parzialmente tradotto in francese in ID., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Minuit, Paris 2011; T. CASTRO, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon 2011.

Su Aby Warburg e l'*Atlante Mnemosyne*, oltre ai testi già citati in nota: E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Feltrinelli, Milano 2003; PH.-A. MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998; A. PINOTTI, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001; K. W. FORSTER e K. MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg e all'«Atlante della Memoria»*, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002; C. SEVERI, *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie*, in «L'Homme», 165 (2003), pp. 77-128; C. CIERI VIA, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2011; CH. D. JOHNSON, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca-New York 2012; S. WEIGEL, *Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy. The system figuré in Warburg's Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge*, in «Images Re-vues», numero speciale, 4 (2013): http://imagesrevues.revues.org/2934.

Sulle pratiche cinematografiche e artistiche fondate sull'uso di materiale *found footage*, oltre ai testi già citati in nota: J. GULDEMOND e M. BLOEMHEUVEL (a cura di), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press-Eye Film Museum, Amsterdam 2012; J. BARON, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London-New York 2014. Su *Verifica incerta* (1964) di Baruchello e Grifi, cfr. C. SUBRIZI, *Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema*, DeriveApprodi, Roma 2004. Su Gianikian e Ricci Lucchi, cfr. R. LUMLEY, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Milano 2013; Y. GIANIKIAN e A. RICCI LUCCHI, *Notre caméra analytique*, Post éditions-Centre Pompidou, Paris 2015. Di

Alexander Kluge, cfr. *L'utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, a cura di D. Marchiori, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2014; *Idéologies: des nouvelles de l'Antiquité. Marx, Eisenstein, le Capital*, Théâtre typographique, Courbevoie 2014. Su Farocki, cfr. TH. ELSAESSER (a cura di), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004; A. EHMANN e K. ESHUN, *Harun Farocki: Against What Against Whom*, Walther König, Köln 2010. Sulle *Histoire(s) du cinéma* di Godard, cfr. la versione in formato libro (J.-L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, Paris 2006), il dialogo con Youssef Ishaghpour (J.-L. GODARD e Y. ISHAGHPOUR, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Verdier, Paris 2000) e il seguente studio: M. WITT, *Jean-Luc Godard Cinema Historian*, Indiana University Press, Bloomington 2014. Sul ruolo del ricorso a immagini trovate nel cinema «teorico» di Harun Farocki e Jean-Luc Godard, cfr. V. PANTENBURG, *Farocki/Godard: Film as Theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

III. *Occhi, sguardi, spettatori.*

Sulla nozione di «sguardo»: N. BRYSON, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983; T. BRENNAN e M. JAY (a cura di), *Vision in Context*, Routledge, New York-London 1996; K. SILVERMAN, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York 1996; M. OLIN, *Gaze*, in R. S. NELSON e R. SHIFF (a cura di), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago 2003, pp. 318-29; M.-J. MONDZAIN, *Il commercio degli sguardi* (2003), Medusa, Milano 2011; J. ELKINS, *The End of the Theory of the Gaze*, 2007 (http://www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/the-visual-gaze.pdf); E. S. CASEY, *The World at a Glance*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2007; R. GARLAND-THOMSON, *Staring*, Oxford University Press, Oxford 2009.

Sull'animazione di immagini inanimate: G. DIDI-HUBERMAN, *La pittura incarnata* (1985), il Saggiatore, Milano 2008; P. D'ANGELO, *Amare una statua*, Medina, Palermo 1998; V. I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione* (2006), il Saggiatore, Milano 2006; S. PAPAPETROS, *On the Animation of the Inorganic*, University of Chicago Press, Chicago-London 2012.

Per orientarsi nei *cultural studies*, oltre ai testi già citati in nota: S. DURING (a cura di), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London-New York 1993, 1999²; C. GELDER e S. THORNTON (a cura di), *The Subcultures Reader*, Routledge, London-New York 1997; D. MUGGLETON e R. WEINZIERL (a cura di), *The Post-subcultures Reader*, Berg, Oxford-New York 2003; M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004 (accessibile online: http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html).

Sugli studi femministi e le determinazioni di genere dello sguardo: T. DE LAURETIS, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984; J. ROSE, *Sexuality in the Field of Vision* (1986), Verso, London-New York 2005; G. POLLOCK, *Vision and Difference* (1988), Routledge, London-New York 2008; M. A. DOANE, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London-New York 1991; B. L. ETTINGER, *The Matrixial Gaze*, Feminist Arts and Histories Network, Leeds 1995; A. JAGOSE, *Queer Theory. An Introduction*, Melbourne University Press, Victoria 1996; B. FARMER, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, Durham-London 2000; R. DYER, *The Culture of Queers*, Routledge, London 2002; J. BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (2006), Laterza, Roma-Bari 2013; A. JONES (a cura di), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London-New York 2010; F. TIMETO, *Diffractive Technospaces: A Feminist Approach to the Mediations of Space and Representation*, Ashgate, Farnham 2015.

Sulla problematizzazione dello sguardo nel rapporto con le diversità culturali: B. HOOKS, *Black Looks. Race and Representation*, South End Press, Boston 1992; R. DYER, *White*, Routledge, London-New York 1997; D. ROBIN e I. JAFFE (a cura di), *Redirecting the Gaze. Gender, Theory, and Cinema in the Third World*, The Suny Press, Albany 1999; P. BEARDSELL, *Europe and Latin America. Returning the Gaze*, Manchester University Press, Manchester 2000; M. DAGNAUD e K. FEIGELSON, *Bollywood. Industrie des images*, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris 2012; B. N. ABOUDRAR, *Come il velo è diventato musulmano* (2014), Cortina, Milano 2015.

Sull'antropologia visuale: F. FAETA, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Franco Angeli, Milano 1998; M. CANEVACCI, *Antropologia della comunicazione visuale*, Costa & Nolan, Genova 1999; A. GRIMSHAW e A. RAVETZ (a cura di), *Visualizing Anthropology*, Intellect, Bristol-Portland 2005; S. PINK, *The Future of Visual Anthropology*, Routledge, London-New York 2006; F. MARANO, *Camera etnografica*, Franco Angeli, Milano 2007; M. BANKS e J. RUBY, *Made To Be Seen. Historical Perspectives on Visual Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 2011.

Sulla spettatorialità: CH. METZ, *The fiction film and its spectator*, in «New Literary History», VIII (1976), n. 1, pp. 75-105; M. HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1991; J. MAYNE, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, London 1993; K. SILVERMAN, *World Spectators*, Stanford University Press, Stanford 2000; J. STAIGER, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York-London 2000; M. FANCHI, *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005; A. SOMAINI (a cura di), *Il luogo dello spettatore*, Vita e Pensiero, Milano 2005; M. WHITE, *The Body and the Screen. Theories of Internet Spectatorship*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2006; R. VAN DE VALL, *At the Edges of Vision. A Phenomenological Aesthetics of Contemporary Spectatorship*, Ashgate, Aldershot 2008; M. BERTOLINI (a cura di), *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico*, Mimesis, Milano 2009; A. ODDEY e CH. WHITE (a cura di), *Modes of Spectating*, Intellect Books, Bristol 2009.

Sulla cultura partecipativa: H. JENKINS, *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*, Routledge, New York-London 1992; C. BISHOP (a cura di), *Participation*, The Mit Press, London-Cambridge (Mass.) 2006; ID., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York 2012; F. SPAMPINATO, *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design*, Princeton Architectural Press, Princeton 2014.

Sugli ambienti interattivi e immersivi: R. M. HAYES, *3-D Movies. A History and Filmography of Stereoscopic Cinema*, McFarland, New York-London 1989; M. A. MOSER e D. MACLEOD (a cura di), *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*, The Mit Press, Cambridge (Mass.)-London 1996; O. GRAU, *Virtual Art. From Illusion to Immersion* (2001), The Mit Press, Cambridge (Mass.)-London 2003; M.-L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2001; G. CALLEJA, *In-Game. From Immersion to Incorporation*, The Mit Press, Cambridge (Mass.)-London 2011; W. WOLF, W. BERNHART e A. MAHLER (a cura di), *Immersion and Distance*, Rodopi, Amsterdam-New York 2013; M. BARNIER e K. KITSOPANIDOU, *Le cinéma 3-D. Histoire, économie, technique, esthétique*, Armand Colin, Paris 2015.

Sui regimi scopici e la storicità della visione: I. ILLICH, *Passato scopico ed etica dello sguardo. Difesa a spada tratta dello studio storico della percezione oculare* (1994), in ID., *La perdita dei sensi*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 2009; A. LANGDALE, *Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's concept of the period eye*, in «Art History», XXI (1998), n. 4, pp. 479-97; A. SOMAINI, *On the «Scopic Regime»*, in «Leitmotiv», 5 (2005-2006), pp. 25-38; M. DI MONTE, *Se fossi nei tuoi occhi...* (2007), in A. DANTO, *La storicità dell'occhio*, a cura di M. Di Monte, Armando, Roma 2007, pp. 7-25; B. NANAY, *The history of vision*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LXXIII (2015), n. 3, pp. 259-71; A. PINOTTI, *«Un altro sole». Storia delle immagini e storia della percezione*, in «Reti, saperi, linguaggi», 1 (2015), pp. 67-88.

IV. *Supporti, media, dispositivi.*

Sulla questione della materialità delle immagini: M. FINKE e M. HALAWA (a cura di), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Kadmos, Berlin 2012; G. BRUNO, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, The University of Chicago Press, Chicago 2014; P. LANGE-BERNDT (a cura di), *Materiality*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2015.

Sulla *Medienwissenschaft* o *Medientheorie* tedesca, introduzioni e antologie, oltre ai testi già citati in nota: L. ENGELL, O. FAHLE, B. NEITZEL, C. PIAS e J. VOGL (a cura di), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Dva, München 1999; A. KÜMMEL e P. LÖFFLER (a cura di), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; S. ANDRIOPOULOS e B. J. DOTZLER (a cura di), *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002; W. FAULSTICH, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Fink, München 2003; A. LAGAAY e D. LAUER (a cura di), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Campus, Frankfurt am Main 2004; K. HICKETHIER, *Einführung in die Medienwissenschaft*, J. B. Metzler, Stuttgart 2010; S. WEBER (a cura di), *Theorien der Medien*, Utb, Stuttgart 2010; D. KLOOCK e A. SPAHR (a cura di), *Medientheorien. Eine Einführung*, UTB, Stuttgart 2012.

Sui *media studies* anglofoni: M. B. N. HANSEN, *New Philosophy for New Media*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2006; H. JENKINS, *Cultura convergente* (2008), Apogeo, Milano 2013; S. GIDDINS (a cura di), *The New Media and Technocultures Reader*, Routledge, London-New York 2011; M. OUELLETTE, *The Media Studies Reader*, Routledge, London-New York 2012; B. L. OTT e R. MACK, *Critical Media Studies: An Introduction*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2014.

Sui rapporti tra storia dell'arte e *media studies*: O. GRAU (a cura di), *MediaArtHistories*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2010.

Sulla teoria dei media (con riferimenti a fotografia, cinema e televisione) in ambito italiano, oltre ai testi già citati in nota: E. GRAZIOLI, *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano 2001; M. PERNIOLA, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004; S. LISCHI, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2005; P. ORTOLEVA, *Mediastoria*, il Saggiatore, Milano 2006; P. BERTETTO, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007; E. MENDUNI, *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie, tecniche, formati*, Laterza, Roma-Bari 2007; ID., *La fotografia*, il Mulino, Bologna 2008; R. DE GAETANO, *L'immagine contemporanea. Cinema e mondo presente*, Marsilio, Venezia 2010; P. BERTETTO, *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari 2010; R. DE GAETANO, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, Ets, Pisa 2012; P. ORTOLEVA, *Dal sesso al gioco. Un'ossessione per il XXI secolo*, Espress, Torino 2012; G. DE VINCENTI, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013; M. GUERRI e F. PARISI, *Filosofia della fotografia*, Cortina, Milano 2013; E. MENDUNI, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Laterza, Roma-Bari 2014; I. PERNIOLA, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano 2014; V. TRIONE, *Effetto città. Arte cinema modernità*, Bompiani, Milano 2014; E. COCCIA, *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*, il Mulino, Bologna 2014; N. DUSI, *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Mimesis, Milano 2015; A. RABBITO, *L'onda mediale. Le nuove immagini nell'epoca della società visuale*, Meltemi, Milano 2015; M. COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2016.

Sulla teoria della tecnica e degli *appareils* in area francese: B. STIEGLER, *La technique et le temps, tome 1. La Faute d'Epiméthée*, Galilée, Paris 1994; ID., *La Technique et le temps, tome 2. La Désorientation*, Galilée, Paris 1996; ID., *La Technique et le temps, tome 3. Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris 2001. J.-L. DÉOTTE, *L'époque des appareils*, Léo Scheer, Paris 2004; ID. (a cura di), *Appareils et formes de la sensibilité*, L'Harmattan, Paris 2005; ID., *Qu'est-ce qu'un appareil? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière*, L'Harmattan, Paris 2007; ID. (a cura di), *Le Milieu des appareils*, L'Harmattan, Paris 2008.

V. *Alta e bassa definizione.*

Le principali opere di McLuhan, oltre a quelle già citate in nota: M. MCLUHAN, *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale* (1951), SugarCo, Milano 1996; ID., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico* (1962), Armando, Roma 2013; ID., *Il villaggio globale* (1968), SugarCo, Milano 1996; M. MCLUHAN e W. WATSON, *From Cliché to Archetype* (1970), Gingko Press, Berkeley 2011.

Sulla teoria dei *media* di McLuhan: P. LEVINSON, *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*, Routledge, London-New York 1999; E. LAMBERTI, *Marshall McLuhan. Tra letteratura, arte e media*, Bruno Mondadori, Milano 2000; D. T. THEALL, *The Virtual Marshall McLuhan*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2001; R. CAVELL, *McLuhan in Space: A Cultural Geography*, University of Toronto Press, Toronto 2002.

Sull'arte digitale: B. WANDS, *Art of the Digital Age*, Thames & Hudson, London 2014; C. HOPE e J. C. RYAN, *Digital Arts. An Introduction to New Media*, Bloomsbury, London 2014; C. PAUL, *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2015; C. SABA e V. VALENTINI, *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, Bulzoni, Roma 2015; S. ARCAGNI, *Visioni digitali. Video, web e nuove tecnologie*, Einaudi, Torino 2016.

VI. *Gli usi sociali delle immagini.*

Sulla *agency* delle immagini: T. GRIFFERO, *Immagini attive. Breve storia dell'immaginazione transitiva*, Le Monnier, Firenze 2003; G. BOEHM, B. MERSMANN e CH. SPIES (a cura di), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Fink, München 2008; S. SEJA, *Handlungstheorien des Bildes*, von Halem, Köln 2009.

Sulla memetica: D. C. DENNETT, *Memes and the exploitation of imagination*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLVIII (1990), n. 2, pp. 127-135; K. DISTIN, *The Selfish Meme. A Critical Reassessment*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; P. JOUXTEL, *Memetica* (2005), Bollati Boringhieri, Torino 2010; N. MACLEOD, *Images, totems, types and memes*, in N. CURTIS (a cura di), *The Pictorial Turn*, Routledge, New York 2010, pp. 88-111; L. NOONEY e L. PORTWOOD-STACER (a cura di), *Internet memes*, in «Journal of Visual Culture», XIII (2014), n. 3, pp. 3-12.

Su *homo pictor* e le immagini preistoriche: C. L. RAGGHIANTI, *L'uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Bologna 1981; G. BOEHM (a cura di), *Homo Pictor*, Saur, München 2001; D. LEWIS-WILLIAMS, *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, Thames and Hudson, London 2002.

Per gli approcci evoluzionistici all'immagine: E. DISSANAYAKE, *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, Seattle 1992; L. BARTALESI, *Estetica evoluzionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012; S. DAVIES, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford University Press, Oxford 2012.

Sul rapporto fra immagine ed esperienza della morte: TH. MACHO e K. MAREK (a cura di), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, Fink, München 2007; M. SOZZI, *Reinventare la morte. Introduzione alla tanatologia*, Laterza, Roma-Bari 2009; M. AARON (a cura di), *Envisaging Death. Visual Culture and Dying*, Cambridge Scholars, Newcastle 2013; P. CONTE (a cura di), *Une absence présente: figures de l'image mémorielle*, Mimésis, Paris 2013; K. SYKORA, *Die Tode der Fotografie*, 2 voll., Fink, München 2009-15.

Sull'immagine religiosa: H. BELTING, *Il culto delle immagini* (1990), Carocci, Roma 2001; J. GOODY, *L'ambivalenza della rappresentazione* (1997), Feltrinelli, Milano 2000; G. R. HAWTING, *The Idea of Idolatry and the Emergence of Islam*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; D. MORGAN, *The Sacred Gaze*, University of California Press, Berkeley 2005; FR. BOESPFLUG, *Caricaturer dieu?*, Bayard, Paris 2006; D. GUASTINI *ET AL.* (a cura di), *Genealogia dell'immagine cristiana*, La Casa Usher, Lucca 2014.

Su iconoclastia e vandalismo: M. WARNKE (a cura di), *Bildersturm: die Zerstörung des Kunstwerks*, Hanser, München 1973; H. BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975; A. DEMANDT, *Vandalismus*, Siedler, Berlin 1997; M. KELLY, *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; M. BETTETINI, *Contro le immagini*, Laterza, Roma-Bari 2006; U. FLECKNER, *Der Sturm der Bilder*, Akademie Verlag, Berlin 2011; P. MATTHIAE, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Mondadori Electa, Milano 2015.

Sull'immagine tra verità storica e falsificazione: A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; B. ROECK, *Das historische Auge*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004; G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005; CH. DELAGE, *La Vérité par l'image*, Denoël, Paris 2006; G. PAUL (a cura di), *Visual History*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006; M. SMARGIASSI, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma 2009; R. CENSI, *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan & Levi, Milano 2014.

Su immagine, violenza, guerra e terrore: A. SCURATI, *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Ombre Corte, Verona 2003; G. ALONGE, *Cinema e guerra. Il film, la grande guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Utet, Torino 2001; N. MIRZOEFF, *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, London-New York 2005; G. RAY, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, Palgrave-MacMillan, New York 2005; P. AMATO, *In posa. Abu Ghraib 10 anni dopo*, Cronopio, Napoli 2014.

Sulla rappresentazione del dolore: A. MENGONI, *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Salvietti&Barbiuffi, Siena 2012; M. P. DI BELLA e J. ELKINS (a cura di), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, Routledge, New York 2013.

Sulla rappresentabilità della Shoah: C. CHÉROUX (a cura di), *Mémoire des camps*, Marval, Paris 2001; B. ZELIZER (a cura di), *Visual Culture and the Holocaust*, Athlone Press, London 2001; J. STRUK, *Photographing the Holocaust*, I. B. Tauris, London-New York 2004; A. COSTAZZA (a cura di), *Rappresentare la Shoah*, Cisalpino, Milano 2005; A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2010; F. R. RECCHIA LUCIANI e C. VERCELLI, *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2016.

Sui regimi di sorveglianza: D. COSGROVE e W. L. FOX, *Photography and Flight*, Reaktion Books, London 2010; K. BALL, K. D. HAGGERTY e D. LYON (a cura di), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London - New York 2012; Z. BAUMAN e D. LYON, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida* (2013), Laterza, Roma-Bari 2015; L. KURGAN, *Close Up at a Distance*, Zone Books, New York 2013; G. ZICCARDI, *Internet, controllo e libertà*, Cortina, Milano 2015.

Sull'immagine medica: S. L. GILMAN, *Immagini della malattia* (1988), il Mulino, Bologna 1993; B. STAFFORD, *Body Criticism*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 1991; H. FANGERAU *ET AL.* (a cura di), *Medical Imaging and Philosophy*, Steiner, Stuttgart 2012; C. TARTARINI, *Quadri di sintomi*, Franco Angeli, Milano 2015.

Sull'iconografia psichiatrica: O. F. WAHL, *Media Madness*, Rutgers University Press, New Brunswick 1995; B.-N. ABOUDRAR, *Voir les fous*, Puf, Paris 1999; A. VIOLI, *Il teatro dei nervi*, Bruno Mondadori, Milano 2004; C. COLEBORNE e D. MACKINNON (a cura di), *Exhibiting Madness in Museums*, Routledge, New York 2011; E. GRAZIOLI, B. GRESPI e S. DAMIANI (a cura di), *Fuori quadro. Follia e creatività fra arte, cinema e archivio*, Aracne, Roma 2013.

Sull'immagine criminologica e giudiziaria: S. S. PHILLIPS, M. HAWORTH-BOOTH e C. SQUIERS (a cura di), *Police Pictures*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1997; S. A. COLE, *Suspect Identities*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 2001; C. BEAVAN, *Impronte digitali* (2001), Mondadori, Milano 2002; S. TURZIO (a cura di), *Lombroso e la fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

Su ritratto, autoritratto e rappresentazione del Sé: M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante* (1992), Einaudi, Torino 2008; A. BEYER, *Das Porträt in der Malerei*, Hirmer, München 2002; S. ZUFFI (a cura di), *Il ritratto nell'arte*, Electa, Milano 2006; E. GRAZIOLI, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2009; H. BELTING, *Facce. Una storia del volto* (2013), Carocci, Roma 2014; G. BOEHM (a cura di), *Gesicht und Identität*, Fink, Paderborn 2014; M. G. DI MONTE *ET AL.* (a cura di), *L'immagine che siamo*, Carocci, Roma 2014; V. CODELUPPI, *Mi metto in vetrina*, Mimesis, Milano 2015; T. SORCHIOTTI e A. PRUNESTI, *#Selfie*, D. Flaccovio, Palermo 2015.

Indice dei nomi

Abbott, Berenice, 166, 167.
Abel, Alfred, 6.
Abell, Catherine, 61 n.
Abramson, Larry, 121 n.
Abruzzese, Alberto, 155 n.
Acquarelli, Luca, 34 n, 41 n, 134 n, 174 n.
Adams, Brian B., 262 n.
Adorno, Francesco Paolo, 129 n.
Adorno, Theodor W., 48 e n, 125 n, 135.
Agamben, Giorgio, 165 n, 176, 179 e n, 180.
Agel, Jerome, 168 n, 195 n.
Agger, Ben, 265 n.
Agostino, Aurelio, santo e Dottore della Chiesa, 239 e n.
Aitken, Doug, 145.
Akerman, Chantal, 161.
Al-Asaad, Khaled, 240.
Albera, François, 182, 183 e n.
Albers, Irene, 120 n.
Alberti, Leon Battista, 15 e n, 173 e n, 186 e n, 209, 264.
Allen, Terry, 239 n.
Allen, Woody, *nome d'arte di* Heywood Allen, *nato* Allan Stewart Königsberg, 115.
Alloa, Emmanuel, 27 n, 165 n, 168 e n, 169 n.
al-Mahdi, Fawzye, 242 n.
Alpers, Svetlana (Svetlana Leontief), 4, 11, 15 e n, 16 e n, 17, 131.
Altekamp, Stefan, 187 n.
Althusser, Louis, 64, 125 e n, 176 e n.
Ammon, Sabine, 27 n.
Andaloro, Maria, 243 n.
Anders, Friederike, 211 n.
Anders, Günther, 48 e n, 253.
André, Emmanuelle, 146 n.
Andrea del Sarto, *pseudonimo di* Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca di Paolo del Migliore Vannucchi, 261.
Andrea del Verrocchio, Andrea di Michele di Francesco di Cione, *detto*, 72.
Angelopoulos, Teo (Theodōros), 106.
Anguissola, Anna, 231 n.
Antipov, Nikolai K., 252.
Apel, Dora, 245 n.
Appleby, Juliet, 109.
Apraxine, Pierre, 236 n.
Arago, François, 146.
Arasse, Daniel, 78 n.
Arendt, Hannah, 253.
Aristarco, Guido, 155 n.
Aristotele, 46 e n, 164 e n.
Arnheim, Rudolf, 4 n, 58 e n, 113 n, 154, 155 e n, 156, 158, 259 e n.
Arnold, Martin, 103, 104.
Asselin, Olivier, 160.
Aubert, Maxime, 231 n.
Aumont, Jacques, 34 e n, 56, 87 n, 161 e n, 172 e n, 182.
Austin, John L., 223 e n.
Averroè (Abū al-Walīd Muḥammad ibn Aḥmad Ibn Rušd), 165.
Azoulay, Ariella, 122 n.

Bachelard, Gaston, 34, 50 e n.
Bachtin, Michail Michajlovič, 160 n.
Bacon, Francis, 56.
Bader, Lena, 27 n.
Baecker, Dirk, 169 n.
Bailly, Jean Christoph, 236 n.
Bal, Mieke, 39, 40 n, 228 e n, 229 n.
Balázs, Béla, 3, 4 e n, 5 e n, 6, 7, 11, 13, 16, 67, 89, 93, 94, 115 e n, 166 e n.
Baltrušaitis, Jurgis, 158 e n, 260 n.
Balzola, Andrea, 183 n.
Banfi, Antonio, 53.
Banks, Marcus, 129 n.
Bantinaki, Katerina, 61 n.
Barocchi, Paola, 15 n.
Baron, Eric, 171 n.
Barou, Jean-Pierre, 124 n.
Barozzi, Jacopo, *detto* Vignola, 208.
Barthes, Roland, 33 e n, 57 e n, 59 e n, 64, 110, 111 n, 117 e n, 148 e n, 150, 236 e n.